Nermin Saybaşılı

Mıknatıs-Ses

REZONANS VE SANATIN POLİTİKASI

metis

Nermin Saybaşılı

Mıknatıs-Ses

Ses yazıyı ve anlamı nereye götürür? Eleştirel düşünce ne kadar titreşim, ne kadar rezonans taşır? Her metin imge ve sözden meydana geldiğine göre ses tınlar, anlam çınlar mı?

Bir anlam arayışının taşıyıcısı olan "mıknatıs-ses" son kertede yaşamanın gücüne ve yüküne işaret ediyor: Nefes ile düşünce arasındaki ilişki, yaşamı sürdürmek ile bilgi üretmek arasındaki devinim süreklidir. Spiral bir formdur ses. Duyup dinlenen seslerin ve imgelerin rezonansını taşıyan bu kitap da spiral bir şekilde gelişiyor ve öyle sonlanıyor. Onulmaz ses/sizlik arayışımın bir yankısı. Bu yankının vaadi olan ses/sizlik olmasa, kendi iç sesimi ve diğer sesleri dinleyecek gücü bulamazdım.

Zerreler halinde yayılan ses bir yandan ani ve yaygındır, diğer yandan deniz kabuklarının helezonlarına yerleşmişçesine derin ve sakin. Anlam arayışı ise süreklidir. Ta ki kuşların seslerini ve kanat çırpışlarını duyacağımız kristalleşmiş bir sese, özgürlüğün baki olacağı kristalleşmiş bir sessizliğe değin.

— Nermin Saybaşılı

Nermin Saybaşılı

Mıknatıs-Ses

Rezonans ve Sanatın Politikası

Nermin Saybaşılı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu. Doktorasını Londra Üniversitesi Goldsmiths College'ın Görsel Kültürler bölümünde tamamladı. Aynı bölümde lisans düzeyinde dersler verdi; Edinburgh Üniversitesi Mimarlık bölümünde konuk öğretim üyesi olarak bulundu. Çalışma ve araştırmalarını Fulbright bursu ile Columbia Üniversitesi'nde, School of the Arts'ta sürdürdü. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde öğretim üyesidir. Çalışma alanı, görme rejimindeki görünürlük/görünmezlik sorunsalı bağlamında güncel sanat pratikleri ve eleştirel kuram, ses kültürü ve görsel sanatlarda ses, görsel kültürde (küresel) coğrafyalar ve karşı-coğrafyalar, kentsel mekân ve göçtür. Uluslararası akademik dergilerde makaleleri, kitaplarda bölümleri yer almaktadır. Ayrıca sanat dergilerinde ve sergi kataloglarında yazıları çıkmaktadır. Yazarın Metis'te *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (2011) ve *Sanat Sahada* (2017) adlı kitapları yayımlandı.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Mıknatıs-Ses:
Rezonans ve Sanatın Politikası
Nermin Saybaşılı

© Nermin Saybaşılı, 2020
© Metis Yayınları, 2020

İlk Basım: Mayıs 2020

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen, Emine Bora

Kapak Resmi:
Sarkis, "Ayasofya'nın Çığlığı, Tambur Üzerine
Yağlıboya, 2011

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-193-6

Nermin Saybaşılı

Mıknatıs-Ses

REZONANS VE SANATIN POLİTİKASI

metis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 11

GİRİŞ: KRİSTALLEŞMİŞ SES/SİZLİK 15

Mıknatıs-Ses: Görüşün ve Duyuşun Alanında "Artık-Gösterge" 17
Sesin Mıknatısı: Dışarının Dışarısı 24
Ses: Dilde Bir Uçurtma! 28
Mıknatıs-Ses: Gözmerkezci ve Sözmerkezci Dünyanın Sınırlarında Bir Rezonans/Dezonans 34
Ses: Spiral Form 39

1. MIKNATIS-KENT İSTANBUL: SES(SİZLİK)TEN (GÖK)GÜRÜLTÜLÜ SESSİZLİĞE 43

Gözden Göze, Kulaktan Kulağa: Gezi'nin (Bedensel) Dili 46
Bir Elin Nesi Var, İki Elin Sesi Var!: Gezi'nin (Beden) Sesleri 71
Dirençli Rezonanslar 79
Kristalleşmiş Ses/sizlik 94

2. MIKNATIS-SES: SANATIN AKUSTİK POLİTİKASI VE REZONANS 97

Mıknatıs-Ses 97
Ses Sarmalar 103
Sahibinin Sesi ve Bir Cızzzzz, Bir Cızırtı 108
Evsiz Ses 126
Kalbim Cız Etti! Sirenlerin Şarkısı ve Manyetik Ses Peyzajı 132
Ses-Nesne: Takır Tukur, Şangır Şungur 140

3. (İMKÂNSIZ) DİL 159
Bedeni Meçhul, Dili Muamma: "Öteki"nin Dili
ve Sanatın Yaratıcı Ontolojisi 159
Ses/Nefes ve Söz-Olmayan 163
Nefes Diyarı: (Sessiz) Çığlık ve Sesin Draması 172
Belleğin Dili/Dilin Belleği 179
Sanatın Yabancı Dili, Çatallı Sesi 186
Yerin Kulağı Varsa Yazının da Sesi Var! 200

4. SESİN GÖÇÜ 205
Ritimanaliz 210
"Eşik-Ses": Çalın(a)mayan Piyano 214
Sesin Koreografisi: İcracısını Bekleyen Piyano 219
Coğrafyaların Çizgisel ve Döngüsel Ritimleri 225
Mekânsal Mıknatısla(n)ma: İmgede Atan Nabız 231
Ses Dalgalanır, Müzik Tınlar! 239
Ritmik Yineleme, Aritmik Fark 248

5. SUSPUS ZAMAN- SİSPUS MEKÂN:
DİNLEMENİN POLİTİKASI 257
Şişşşş... Dinlemenin Politikası 263
Tınlayan Özne 272
Çın, Çın, Çın... Kulak Ağrısı 277
Şişşşşş... Ses Kapanı, Dil Hapishanesi 287

Kaynakça 289
Dizin 295

Annem Figen'e,
kristal-sesine,

Önsöz

Uzun bir araştırma süreci sonucunda ortaya çıkan bu kitabın önemli bir bölümü iki bursun sağladığı imkânlarla gerçekleşti.

SALT Araştırma Fonu ile 2013-14 yılları arasında yurtiçi ve yurtdışında farklı kütüphanelerde araştırmalar gerçekleştirdim. İstanbul'da Salt Galata ve Bilgi Üniversitesi kütüphanelerinde, Londra'da British Library'de, Amerika'da ise Chicago Üniversitesi kütüphanesinde ve Chicago Public Library'de araştırmalar yaptım. Ayrıca ulusal ve uluslararası bazı önemli sergileri gezme imkânı buldum: Venedik'de *Art or Sound Art* (Fondazione Prada, 2014), Stuttgart'da *Acts of Voicing: On the Poetics and the Politics of Voice* (Württembergischer Kunstverein, 2013), Londra'da *Momentum* (Barbican, 2014) ve *The Exponential Horn: In Search of Perfect Sound* (Science Museum, 2014) ve İstanbul'da *Çoksesli* (İstanbul Modern, 2014). Bu vesileyle SALT'a teşekkür ederim.

2015-16 yıllarında Fulbright bursuyla gittiğim Columbia Üniversitesi'nde araştırmamı derinleştirme imkânı elde ettim. Misafir öğretim üyesi olarak beni School of Arts'a davet eden Dekan Prof. Carol Becker'e ve onunla ilk temasımı sağlayan Dr. Zerrin İren Boynudelik'e içtenlikle teşekkür ederim. Columbia Üniversitesi'nde geçen dokuz aylık sürede Butler Library, Avery Library ve Music and Arts Library başta olmak üzere Columbia Üniversitesi'nin zengin arşivinden yararlanmanın dışında New York Public Library ve New York Public Library for Performing Arts'ın koleksiyonuna erişme şansı buldum. Bunlara ek olarak başta Museum of Modern Art (MOMA), Whitney Museum of American Art ve Dia Art Foundation gibi New York'un modern ve çağdaş müze ve galerilerinde

incelemelerde bulundum. İki sanatçı sergisi ise araştırmam için özellikle önemli oldu: New Museum'daki Anri Sala'nın *Answer Me* (2016) adlı sergisi ile Ana Mendieta'nın Galerie Lelong'da açılan *Ana Mendieta: Experimental and Interactive Films* (2016) sergisi.

Araştırma ve yazma sürecinin her ikisi birbiriyle ilişkili uzun ve çetrefilli bir yoldur. Bu zorlu yolu "iğneyle kuyu kazma"ya benzeten babamın sözü de kulağıma küpedir. Süreci kolaylaştıran meslektaşlarım, arkadaşlarım ve sanatçıların sayısı ise azımsanmayacak kadar çok.

Öncelikle sohbetlerimiz sırasında kıymetli bilgilerini benimle paylaşarak teorik anlamda çalışmama destek veren Simon Harvey ile Ergin Çavuşoğlu'nu anmalıyım. Harvey, mimar Ebenezer Howard'ın meşhur "Garden City" (Bahçe Kent) için çizdiği planda "mıknatıs" fikrine başvurduğuna dikkat çekti. Ergin Çavuşoğlu ise Henri Lefebvre'in *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (1992) kitabını önerdi.

"İğneyle kuyu kazarken" farklı veçhelerde desteklerini gördüğüm hocalarım da var. Başta akıl hocam Prof. Dr. Raşit Kaya ve ilham kaynağım Prof. Dr. Irit Rogoff'a müteşekkirim. Araştırma sürecim New York'a evrilirken kaybettiğim, asistanı olarak akademik hayata adım attığım için kendimi çok şanslı hissettiğim rahmetli hocam Prof. Dr. Semra Germaner'in ışıklı hatırası da benimle. Üniversitede kendisinden felsefeyi ve şiiri öğrendiğim hocam Hilmi Yavuz'a ayrıca çok teşekkür ederim. Hilmi hocam dil ve edebiyatla ilgili yazdığım taslak halindeki metni okuyup kıymetli görüşlerini benimle paylaştı.

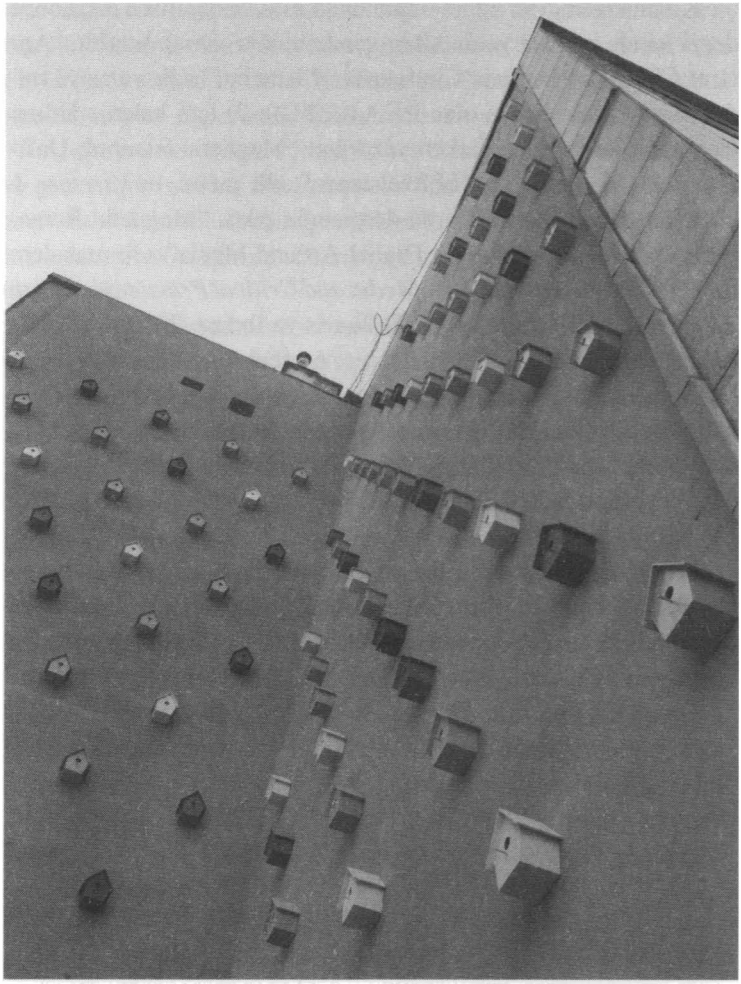
Sanatla ilişkim her zaman düşünce ve bilgi üretimiyle bağlantılı olmuştur. Sanat çalışmaları hakkında değil, onlarla birlikte düşünüyor ve yazıyorum. Dolayısıyla burada isimlerini teker teker zikredemeyeceğim (kitabın sayfalarında yer alan) tüm sanatçılara çok şey borçluyum. Kitabı zenginleştiren onların sesleri, sözleri ve imgeleri oldu.

Son olarak, analitik bakışıyla kitabın fikrinin ve dilinin yerleşmesini sağlayan Semih Sökmen'e nazik üslubu ve titiz editörlüğü için canı gönülden teşekkür ederim.

Kitabın birinci ve ikinci bölümünün kısa versiyonları daha önce dergi içinde makale ya da kitap içinde bölüm olarak basıldı. "Apricot City A4: Magnetic Cityscapes of Istanbul" adlı yazımı Londra'da çıkan bir fanzin olan P.E.A.R (2010: 2) için kaleme aldım. Gezi direnişi devam ederken yazdığım "Magnetic Istanbul: Unfinished Notes on the City of Resistance" adlı yazım *Architecture & Situation* (Sonbahar 2014: 4) dergisinde çıktı. "Magnetic Remanences: Voice and Sound in Digital Art and Media" adlı makalem ise *Uncommon Ground: New Media and Critical Practices in North Africa and the Middle East* (I.B. Tauris ve Ibraaz, 2014) kitabında bölüm olarak basıldı. "The Magnetic: Apricot-City A4 and Its Weak Gestures" başlıklı makale *Gestures of Seeing: Film, Video and Drawing* (Routledge, 2016) kitabında yer aldı. Kitabın üçüncü bölümünün temel taşları "Magnetic Voice: Resonance and the Politics of Art" başlığıyla *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*'nde (Bahar 2018, 2: 17) basıldı.

Ses üzerine olan bu kitap anneme ithaf edilmiştir. Hayatta en büyük destekçim ve ilham kaynağım ailemdir. Sorsalar babamı en çok elleriyle, annemi ise sesiyle anlatırdım. El güven ve cesaret, ses ise güç ve nezakettir. Onlarsız, yürüdüğüm yol bu yol ol(a)mazdı.

İstanbul, Ekim 2019



NERMİN ER. "TEK GÖZ **ODA"**. SESLİ **YERLEŞTİRMEDEN DETAY KABATAŞ,** 2017.

Giriş

Kristalleşmiş Ses/sizlik

Bir ses kaybolacaksa kaybolmuşsa
– bir söz söylenmişse söylenecekse
Hiç duyulmamış – hiç konuşulmamış
Ne çıkar ses kaybolmuş söz duyulmamış olsun
Ne çıkar – yine duyulmuyor konuşulmuyor işte
Kelimeler anlamsız
Sesi soluğu yok – kimse düşünmüyor
Kimseler görmüyor karanlıktaki ışığı
Başka sesler var ortalıkta – o tatlı ses yok artık!

– T. S. Elliot[1]

Şu (gök)gürültülü dünyada bir nebze de olsa sessizliğe ulaşmak için yazıyorum ben. Uzak ya da yakın, alçak ya da yüksek bazı seslerin gürültülü, hatta gökgürültülü olduğunu bilerek, olmayacak bir mutlak sessizliği değil ama kristalleşmiş bir sesin/sessizliğin işitsel (sonik) tezahürlerini arıyorum. Şimdi dönüp baktığımda bu kitabın da bir ölçüde böyle bir içsel isteğin tezahürü olarak yazıldığını söyleyebilirim. Oysa ben doğadaki kuş seslerini dinlemek isterdim.

Osmanlı kuş evleri (kuş sarayları ya da kuş köşkleri) üniversitede sanat tarihi okurken seçtiğim ödev konularımdan biriydi. Her şekilde uzlaşılmaz olan ama bir şekilde beni sevdiğini bildiğim hocam Prof. Dr. Gönül Cantay şaşırmış ve meraklanmıştı: Osmanlı mimarisinin görkemli konuları dururken nereden, hangi akıldan çıkmıştı bu? O zamanlar bir sessizlik arayışı içinde olduğumu tabii ki

1. "Kutlu Çarşamba", çev. Özdemir Nutku ve Tarık Dursun K., *Büyük Şairler ve Şiirleri* içinde, haz.Tahsin Yücel, Ankara: Varlık, 1961, s. 274.

söyleyemem. Minyatür evlere gelip giden, oya gibi işlenmiş taşların iç kuytularında dinlenen narin ve özgür kuşlara imreniyorumdur olsa olsa... Ödevim için İstanbul'u karış karış gezdim; boynumdaysa babamın kıymetlisi Canon marka fotoğraf makinesi vardı. Ödev de fena olmadı hani! Gönül Hoca özellikle çektiğim fotoğraflardan pek bir memnundu, slayt arşivine ekleyeceğini söyledi.

Yıllar sonra üniversitenin Fındıklı'daki kampüsüne doğru yürürken Kabataş'ın yoğun sokak trafiğinde kulağıma çalınan kuş seslerini duyup başımı çevirip baktığımda sanatçı Nermin Er'in gri duvarları kaplayan rengârenk kuş evleriyle karşılaştım. Er'in sokak üstündeki bir binanın kör yan duvarlarında gerçekleştirdiği, mekâna özgü sesli yerleştirmesi "Tek Göz Oda"da (2017) kentsel çevrede kuş seslerinin yokluğunu daha da bir yok kılarak var ediyordu. Binanın iki yan duvarını kaplayan olabildiğince basit forma sahip 120 adet rengârenk kuş evine internetten alınmış bir buçuk-iki saatlik kuş sesleri eşlik ediyordu. İşlek ve gürültülü kent mekânında gaipten gelen sesler gibiydiler. Küçük kuşların girip çıkabileceği, her biri toplam 6 nüfus için yapılmış minyatür evler hem görsel hem de işitsel düzeyde bir yokluk, bir eksiklik üzerinden doğayla kültür arasındaki gerilimi açık ediyordu: Buluntu kuş sesleri doğanın seslerinin yokluğunu duymamızı sağlarken renkli kuş evleri taşıdığı ırak uzamda piksel piksel kuşların varlığını görünür kılmış oluyordu.

Doğası gereği ses kulaktan bedene akar, bedene yerleşip onda taşınır. Ses bedenleşir. Küçük rengârenk kuş evleri ve etrafa yerleştirilmiş hoparlörlerden çevreye neşeyle saçılan kuş sesleri sokaktan geçenlere sessizliği hatırlatmak için oradaydı. Ne de olsa John Cage' den beri biliyoruz ki mutlak sessizlik yok. Kuş sesleri sesin olduğu kadar sessizliğin de en güzel formlarından biri...

Ben bu kitapta olmayan kuş seslerinden söz edeceğim. Oysa dediğim gibi doğadaki kuş seslerini yazmak isterdim.

Mıknatıs-Ses: Görüşün ve Duyuşun Alanında Artık-Gösterge

Hakikat bir kristalin yansıttığı ışık huzmeleri gibi her zaman çokçehreli, her zaman çokseslidir. Gözü görül(e)meyene açmak demek merkezi bakışı bertaraf etmekse, benzer bir biçimde, kulağı işitil(e)meyene açmak demek analog bir duyuşu terk etmek anlamına gelir. Bu terkin sesi, aynı zamanda sesin politiğidir. Her şeyden öte güçlünün değil, zayıfın sesi, Bütün'den ziyade "öteki"nin sesi olan bu işitselliği "kristalleşmiş ses/sizlik" olarak isimlendiriyorum. Ses zerreler halinde yayılır ve çoğalır, gelir ve gider.

Kitabın sayfaları boyunca yankılanan "mıknatıs-sesler" tüy gibi hafif ve vurucu, ışık gibi ani ve keskin hakikatin politik sesleridir. "Mıknatıs-ses"ler tarihsel ve güncel ana akım hikâyelere kendi izlerini yerleştiriyorlar. Her şekilde dinlemenin politiğini vurgulayan "güçsüz"ün tınıları ve ritimleridir bunlar: Kitabın ilk bölümünde Gezi protestocularının sesi ve sessizliği, ikinci bölümde bizzat (Devlet) Baba'nın hükümran diline karşı kadın/çocuk/erkek sesleri, koroları ve şarkıları, üçüncü bölümde bastırılan "öteki"nin belleği geri çağıran sesi ve sözü, dördüncü bölümde sınır tanımayan göçmenin (bedenli) müziği ve son bölümde de (gök)gürültülü bir sessizlikte çınlayan fısıltılar.

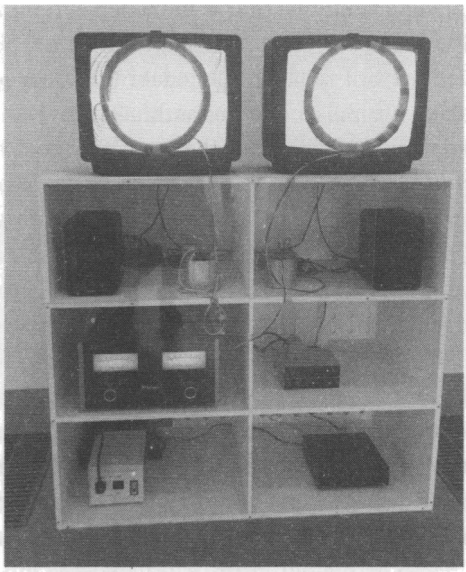
Video sanatının öncüsü Nam June Paik'in 1965 yılında tasarladığı ve sanatçının ölümünden sonra gerçekleştirilen "Nixon" (2002) adlı yerleştirmesinde yan yana yerleştirilmiş iki monitörde Amerikan Başkanı Richard Nixon'ın görüntüleri yer alır. Nixon'ın 1969'da gerçekleştirdiği ilk başkanlık konuşmasından 1974 yılındaki Watergate skandalının patlak vermesinden sonra yaptığı istifa konuşmasına kadar görevde kaldığı süre boyunca yaptığı konuşmaların ve televizyon görüntülerinin kayıtlarından bir kolajdır bu. Ancak monitörlerin ekranlarına yerleştirilmiş halka şeklindeki iki büyük mıknatıs imge ve ses akışını bozar, atlama ve bozulmalara yol açar. Manyetik bir jesttir sanatçınınki. Nixon figürü üzerinden devlet

kontrolündeki yayının otoriter ve manipülatif doğasını sekteye uğratırken işe bizi de dahil ederek televizyonun tek yönlü iletişim kanalını kaçınılmaz bir biçimde çok yönlü bir iletişime çevirmiş olur.

Paik'in çalışmasının yalnızca kavramsal düzeyde değil, somut düzeyde de gösterdiği gibi "mıknatıs" verili olana bir ek, üretilen ve yeniden üretilen halihazırdaki dillere ve bedenlere bir ilavedir. O halde kitaptaki çıkış noktamı şu şekilde formüle edebilirim: "Mıknatıs-ses", görüşün ve duyuşun alanında bir artık-gösterge olarak bir istisnadır, verili olana bir ek, bir ilavedir. "Mıknatıs-ses" sözcüğünü öncelikle bir metafor olarak kullanıyorum; ancak Paik ve birazdan kısaca değineceğim Takis ve Gordon Monahan örneklerinde olduğu gibi bazı durumlarda sanatsal pratikte azımsanmayacak ölçüde somut bir karşılığı olduğunu da belirtmek isterim.

Kitap kültürel ve sanatsal faaliyetin, bedenlerin ve dillerin ötesine uzanan bir üretim fazlalığını devreye soktuğundan hareketle imge ile sesi, dil ile yazıyı bir tür "taşkınlık eylemi" olarak inceliyor. Entelektüel üretim aklın, algıların ve duyuların taşıdığı olanaklarla ilgilidir. Duyum –kitap merkezine kulağı ve gözü alıyor– dinleyeni ve bakanı, algının ve deneyimin şimdi ve buradasına konumlandırır ve onu dönüştürür.

"Mıknatıs-ses" kavramını sesin kendine özgü cismaniliğini, titreşimden kaynaklanan kendine özgü ilişkiselliğini vurgulamak için kullanıyorum. Ses çeker ve iter. Dolayısıyla sesin kendisi mıknatıslıdır, ses mıknatıslar. Sesin etkisini de "mıknatısla(n)ma" sözcüğüyle ifade etmeye çalışıyorum. Sesin kaynağı ile sesin yöneldiği şey (beden, nesne, ses) arasında bir gedik, bir boşluk meydana gelir. Bu gedik, bu boşluk mıknatısla(n)mayı mümkün kılan görünmez, elle tutulmaz manyetik öğedir. Tüm enerjinin toplandığı, merkezileştiği yere işaret eder. Sessel olan nesneyi formundan eder ve/ya da ona yeni bir form verir, mekânları aşar, bedenleri harekete geçirir, duyumlar ve hisler yaratır, olaylar ve durumlar üretir. Kitapta görsel kültür kadar bir ses kültüründen de söz etmemiz gerektiğinden hareketle, görsel kültür çalışmalarının metodolojisini ve kuramsal analiz modelini ses çalışmalarına (*sound studies*) doğru esnetmeye çalışıyorum. Ses bir terim olarak farklı entelektüel tarihler



NAM JUNE PAIK, "NIXON", VİDEO YERLEŞTİRME, TATE MODERN, 2002.

içinde belli bir takım bütünleyiciler ve gerilimlerle örülü semiyotik bir ağın parçasıdır. Ses akustik verinin tecrübelerine (deneme) ve manipülasyonuna açık olmakla birlikte, bilimsel ölçünün nesnel öğesi olarak kavramsallaştırılmıştır. Ayrıca terim bir yandan doğrudan semiyotik olmayan bir bağlamda mekândaki titreşimler olarak yorumlanmış, bir yandan ise insanların dünyasını hayvanların dünyasından ayıran dilin semantik nesnesi olarak analiz edilmiştir. Tüm bunların ötesinde hisler, cismanilikler ve dinlemenin alımlanması yoluyla biçimlenen öznelliklerin temel algısal modeli olarak da değerlendirilmiştir. Yeni bir alan olan ses çalışmaları ise disiplinlerötesi yaklaşımıyla birbirinden farklı görüşleri göz önüne almakla birlikte "ses"in tüm bu kategorilerden hepsine ve daha fazlasına işaret ettiğine dikkat çeker.[2]

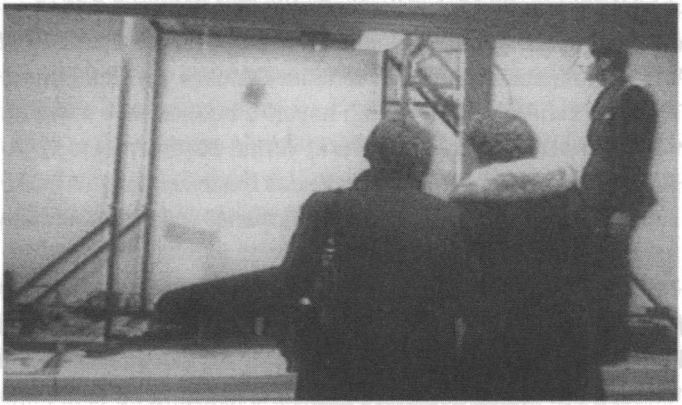
2. David Novak ve Matt Sakakeeny (haz.), *Keyword in Sound*, Durham ve Londra: Duke University Press, 2015, s. 4-5.

Sanatlar alanına baktığımızda ise müzikten ayrı bir kategori olarak terminolojiye 1980'li yıllardan itibaren giren ses sanatı (*sound art*) günümüzde görsel sanatlar alanındaki üretimler için değil de, deneysel müzik çalışmaları için kullanılmaktadır. Bununla birlikte başta Fütüristler ve Dadaistler olmak üzere 20. yüzyıl başında ortaya çıkan Avrupa avangard sanatında sesin dil ya da müzik olarak değil ama ses ve gürültü olarak kullanılması söz konusudur. Aslen 1970'lerin Kavramsal Sanatı'ndan itibaren nasıl hiçbir sanatsal pratiği –görsel sanatlar dışında performans ve gösteri sanatları da buna dahil– hayattan ayırmak mümkün değilse, imgeden sesi koparmak da mümkün değildir. Irit Rogoff'un altını çizdiği gibi, "görsel kültür imgelerin, seslerin ve mekânsal tasvirlerin birbiri üzerinden ve birbiri yoluyla okunduğu metinlerarası bir dünyayı gündeme getirir."[3] Görsel sanatlar ve müzik alanındaki arayışların kökeninin kurumsallaşmış klasik müziğe karşı 18. yüzyıldan itibaren doğaçlamacı yaklaşımıyla Ludwig van Beethoven ile başladığı söylenebilir.[4] 19. yüzyıldan itibaren de melodi, ritim, şarkı söyleme gibi birçok müzikal yapıyı yorumlamakla kalmayıp aynı zamanda bu öğelerde biçimsel değişikliklere giden Claude Debussy[5] ile müzik içindeki hamleler devam etmiştir. Modern klasik müziğin öncüleri Arnold Schönberg ve Igor Stravinsky ise eserlerinde klasik armoninin dışındaki sesleri kullanmışlardır. Schönberg'in "on iki ton" buluşu ve Stravinsky'nin çevre seslerini müziğine katması bizi müziğin yerini "müzik-olmayan" seslerin ve "gürültüler"in aldığı Edgard Varèse ve John Cage'in çağdaş ve elektronik müziğine ulaştırmıştır. Bestelerinde melodi, ritim, armoni, form ve çalgılama öğelerini alışılmışın dışında kullanan her iki besteci de hayatın seslerini ve endüstriyel sesleri müziğin alanına sokmuşlardır. Örneğin Varèse "Ionisation" (İyonlaşma, 1931) başlıklı çalışmasını 41 tahta ve metal vurmalı çalgı ve iki siren için bestelenmişti. Nefesli ve vurmalı çalgılar

3. Bkz. Irit Rogoff, "Studying Visual Culture", *Visual Culture* içinde, haz. Nicholas Mirzoeff, Londra ve New York: Routledge, 1998, s. 14.

4. İlhan Kemalettin Mimaroğlu, *Caz Sanatı*, İstanbul: Pan, 2014, s. 24.

5. Tartışma için bkz. İlhan Kemalettin Mimaroğlu, *11 Çağdaş Besteci*, İstanbul: Pan, 2014.



GORDON MONAHAN, "A MAGNET THAT SPEAKS AND ATTRACTS / KONUŞAN VE ÇEKEN MIKNATIS", SES ÇALIŞMASI, TORONTO, 1986.

için bestelenmiş "Integrales" (İntegral, 1923) ise büyük kentteki gürültüleri betimliyordu. Ayrıca manyetik bant üzerine ses kaydetme tekniğinin (manyetofon) gelişmesinden sonra bestelediği "Deserts" (Çöller, 1954) ve "Poeme Electronique"te (Elektronik Şiir, 1958) elektronik olarak üretilmiş sesler ile banda kaydedilmiş doğal sesler kullanmıştır.

Kanadalı deneysel müzisyen ve sonik sanatın öncülerinden Gordon Monahan 1986 yılında mıknatıslı bir makine üretir. Fütürist ressam Luigi Russolo'nun modern kentsel çevrenin ses dünyasını zamanın müziğine katma gayesiyle 1913 yılında kaleme aldığı "The Art of Noises" (Gürültüler Sanatı) başlıklı meşhur manifestosundaki görüşlerini akla getirecek sesli bir makinedir bu. "A Magnet That Speaks Also Attracts" (Konuşan ve Çeken Mıknatıs, 1986) başlıklı ses çalışmasında bu makine Toronto'nun metro istasyonlarından Union Station'daki bir camekân içine yerleştirilmiştir.

Ortaçağda kullanılan silah sisteminden devşirilmiş mekanik bir heykelle modern bir ses sisteminin buluştuğu makinede geç 1950'ler ve erken 1960'lara ait *pseudo-space* müzikler çalan oldukça bü-

yük ve halatla tutturulmuş bir mekanizmaya sahip olan bir hoparlör, zaman ayarlı büyük, mekanik bir sapan tarafından kendisinden uzaktaki mıknatısa doğru atılmaktadır. Oldukça gürültülü bir sesle mıknatısın kendine doğru çektiği hoparlör belli bir süre sonra manyetik çekimden kurtulup tekrar eski yerine düşüvermektedir. Aynı "gürültü"lü-müzikal sürecin tekrarından ibaret ses çalışmasında kimi zaman sapan hedefi ıskalamış ve hoparlör mıknatısı bulamayıp aşağıya gürültüyle inivermiştir.

Elektronik müzik kompozisyonunu yapısökümüne uğratarak "post-elektronik bir müzik" üretmek istediğini belirten Monahan, sonrasında gerçekleştirdiği diğer pek çok ses çalışmasında da ana öğelerden biri olarak hoparlörü kullanma nedenini bu temel müzik aracının özellikle dinleyici tarafından gözardı edilmesiyle açıklamıştır.[6] Sanatçı "Konuşan ve Çeken Mıknatıs"ta kültürel ses ufkunu ve toplumsal ses menzilini genişleten manyetik bir mermi ya da bir füze olarak yorumlamıştır hoparlörü. Bu mıknatıslı ses/gürültü makinesinin amacı açıktı: Halihazırda kayıt edilmiş müziği, yoğun kent mekânı ve oradan geçmekte olan kalabalıkla hızlı bir kinetik eylem gücüyle etkileşime sokarak sesi değiştirip dönüştürmek.

Ses titreşir, zerreler halinde mekânları aşar ve biçimlere dönüşür, dönüşürken de dönüştürür. Dolayısıyla ses belli bir bilinç formu, his yoğunluğu ve bedensel eylem için hareketle devinen manyetik bir (metaforik) alan, akışkan bir ses peyzajı açabilir.

Ses mıknatıslıdır diyorum, çünkü her şeyden öte görsel olan işitsel olandan çok daha farklı bir şekilde işler. Mıknatıs demiri yalnızca kendine çekmekle kalmaz, aynı zamanda çektiği demire kendi çekme gücünü de geçirir ve böylece kendi dışında bir çekme-itme gücü ile yoğun bir manyetik alan, bir enerji alanı yaratır. Kitapta görsel-işitsel sanat çalışmasının da manyetik alan yaratabildiği fikrinden yola çıkıyorum. Gerçekte ses sanatının öncülerinden Takis 1960'lı yılların başından itibaren gerçekleştirdiği ve mıknatısın te-

6. Alıntılayan Earl Miller, "Gordon Monahan: Record, Replay, Reveal", *Gordon Monahan/Seeing Sound/Sound Art, Performance and Music 1978-2011* içinde, haz. Linda Jansma ve Carsten Seiffarth, Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 2011, s. 25.

mel malzemelerinden biri olduğu ses-nesnelerinde bu manyetizmi ortaya koyuyordu. Takis için manyetizm, "güzel paradoks"a ulaşmak için yürüttüğü araştırmanın neticelenmesi anlamına geliyordu.[7] Görselliğin dünyasında formlar keskin ve kesindir. Oysa şeylerin sabitliği ve bedenlerin görünürlüğü ile tuzağa düşürülemeyen ses olay mahaline çakılı kalmaz. Ses söz konusu olduğunda beden de dil de tıpkı nesne ve mekân gibi halihazırda verili değildir.

Mıknatıs-ses kitapta ontolojik bir fasıla için yeni bir gramer olarak devreye giriyor ve oradan itibaren hikâyeyi, hikâyesini örüyor. Ses birçok farklı işitsel formda çıkıyor karşımıza: Söz (konuşma edimi), insan sesi, müzik, ekstra-müzik, sessizlik, gürültü, dil-öncesi ya da dil olmayan tüm sesler. Sesi hem bir metafor hem de bir ses-nesnesi olarak ele alırken görünüşte iki ayrı alan olan söylem ile algının gündelik yaşamda birbiriyle iç içe geçtiği ve bununla da kalmayıp psikolojik, felsefi, politik, toplumsal ve kültürel alanlara azımsanmayacak ölçüde nüfuz ettiğini vurgulamak istiyorum. "Mıknatıs-ses", cismanilik ve metaforun birbirini besleyen döngüsel yankısında sözcükleri ve sesleri, sessizlikleri ve gürültüleri geniş yelpazede bir anlam ve yorum, bir etki ve tepki alanına yerleştirmeye imkân veren kavramsal ve performatif bir araçtır. Sesin alanı gürültülerin, yankıların ve sessizliklerin karşı kutbunda değildir. Aksine sesin menzili (faaliyet alanı) bizzat bu ses öğeleri tarafından üretilir. Dolayısıyla ses, duymanın algısal sınırlarını belirlediği gibi toplumsal yaşamda işitselliğin bölgelerini, sınırlarını ve limitlerini de çizer.

Mıknatıs-ses, iktidarın, dilin ve anlamın mekanizması ve işleyişi tarafından emilip yok edilemeyecek bir fazlalığın dışavurumudur. Mevcudiyet ile namevcudiyet, konuşma-edimi ile beden, dil ile kültür arasında bir ilişkiselliğin izini sürmemize olanak veren bir göstergedir. Göz ile kulağı etkileşimli bir alana soktuğumuzda rezonanstan kaynaklanan kendine özgü cismaniliğiyle ses kalır geriye. Nasıl ki görülebilir olanın alanında bir kör nokta varsa duyulabilir olanın menzili dışında da ses/sizlik uzanır. Ama dahası da vardır:

7. Alıntılayan Guy Brett, "A Magnet and a Scrap of Metal", Takis (Sergi Kataloğu) içinde, Londra: Tate, 2019, s. 19.

Kör nokta bizi "bakış"a geri yolluyorsa, ses/sizlik de, gürültü de bizi kulağa geri yönlendirir.

Dolayısıyla gözü ve görsel olanı göz ardı etmeksizin gerçekliğin ve fazlalığın çerçevesi arasındaki gerilimli ilişki kitapta "mıknatıs-ses" kavramıyla inceleniyor ve kitap boyunca birçok farklı şekilde tınlıyor: Gezi'nin militan sözleri/sesleri; dijital bir plak yoluyla yasaklı (sansürlü) sözcüklerle yazılmış bir şarkının galeri mekânında beden ve bedenlerini arayan bir ses-nesnesine dönüşmesi; mıknatıslı ve mıknatıslayan seslerle dinleyiciyi bir olaydan diğerine, bir mekândan diğerine sürükleyen imgesiz bir ses asamblajı; sessiz doğasına karşın bizim alanımızda çınlayan bir çığlık resmi; imge ile sesin aynı anda hem yüzey hem de derinlik olduğu, izleyicisini/dinleyicisini sürekli olarak görsel bir giriftliğe ve derin bir müzikal denize daldırıp çıkaran çok-duyulu (*multi-sensory*) bir video ve/ya ses yerleştirmesi ve daha fazlası.

Sesin Mıknatısı: Dışarının Dışarısı

Şimdi. Yarın değil
Dün
Yarında değil
Şimdide oluyor
Zarar bugünde
Bugün hücum ediyorlar
Ve ben senin yanında duruyorum
Şimdi. Yarın değil
Şimdide oluyor
Yarında değil
Şimdide oluyor

Müzik dışarıda
Dışarıda oluyor

– David Bowie[8]

Yönsüz bir enerji değildir ses. Peki ama gücünün ve etkisinin muhtevası nedir? Sesin çekimi neden ve nasıl vuku bulur?

Bu soruların yanıtlarını bulmak için Michel Foucault'ya başvurabiliriz. Foucault, Blanchot'dan yola çıkarak "çekim"in (*attraction*) cazibeyle ilgisinin olmadığını belirtir. Bir kişinin yalnızlığını ortadan kaldırmaz çekim, ya da olumlu bir iletişim olarak çıkmaz karşımıza. Çekim bir dışarının büyüsüyle ayartılmak değildir. Tam tersine dışarının mevcudiyetinde bir boşluğu, bir yok(sun)luğu deneyimlemek ve o yoksun mevcudiyete bağlanmaktır. Kişi adeta dermansız ve çaresizce dışarının dışarısına kapılmıştır. Çekimin kendisi, birinin içerisini bir diğerine doğru yakınlaştırmaktan çok uzaktır; aksine dışarının orada öylece açık, mahremsiz, korunmasız ve sakıncasız bir biçimde durduğuna işaret eder.[9] Öyle ki kişi bu aç(ıl)maya, açıklığa erişim sağlayamaz, çünkü dışarısı özünü bir diğerine asla tam anlamıyla bahşetmeyecektir:

> Dışarısı kendisini olumlu bir mevcudiyet olarak, kendi varoluşunun kesinliğiyle içten içe aydınlanan bir şey olarak değil, mümkün olduğunca diğerini kendisine doğru çekmek (sanki ona ulaşmak mümkünmüş gibi) için göstergeden vazgeçerek kendisini kendisinden uzağa doğru çeken bir namevcudiyet olarak sunar. Çekim, yani aç(ıl)manın fevkalade yalınlığı, kendisine doğru çektiği kişinin ayaklarının altında açılan bitimsiz bir boşluktur, sanki o orada değilmişçesine onu karşılayan bir kayıtsızlıktan, direnme konusunda çok sebatkâr fakat deşifre edilip yorumlanmak konusunda çok azimli bir sessizlikten fazlasını sunmayacaktır: Pencere önündeki bir kadının jesti, yarı aralık bırakılmış bir kapı, bir güvenlik görevlisinin yasaklı bir eşiğin hemen başındaki tebessümü, bir ölüm mahkûmunun bakışı.[10]

Dolayısıyla "dışarının dışarısında olmak demek" çekilene dair bir "ihmalkârlığın", bir "dikkatsizliğin" devrede olması anlamına

8. David Bowie'nin sözlerini kendisinin yazdığı, müziğini ise Kevin Armstrong'un bestelediği "Outside" şarkısı sanatçının *Outside* (1995) albümünde yer alıyor.

9. Michel Foucault, "The Thought from Outside" *Foucault / Blanchot* içinde, New York: Zone Books, 1987, s. 27.

10. *A.g.y.*, s. 28.

gelir. Öyle ki bir şeye ya da birine doğru çekilen kişi dışarıda ne olduğuyla ilgilenmez, onu bilmekle ilgili bir derdi yoktur; "fasılasız namevcudiyetin beyaz boşluğunda, soyut bir anının solgunluğunda, en çok da penceredeki karın parlaklığında", kendisini sezdirir bu çekim. Bu tür bir ilgisizlik ya da kendiliğindenlik, Foucault'ya göre, hevesin tam ters yüzüdür: Tüm ihtimallerin dışında sessiz ve suskun, gerekçesiz ve inatçı bir sebatla, yalnızca çekim tarafından öylece, öylesine çekilmektedir kişi; bir başka deyişle, yalnızca bir boşlukta, amaçsızca eylemektedir.[11]

Kitapta ses Foucault'nun sözünü ettiği manyetik alanda, bir "dışarının dışarı"sında eyliyor. İşitsel olan, kaynak ile kulak arasındaki gelgitlerle titreşerek mekânlarda ve nesnelerde, bedenlerde ve dillerde izler bırakır ve böylece insan topluluğuna ve etkinliklerine gücünü aktarır. Sesin insan üzerinde etkisi vardır. David Hendy'nin *Sesin Beşeri Tarihi* adlı kitabında da belirttiği gibi, sesler iyi ya da kötü olabilir. Şöyle yazar Hendy:

> ... ses kimseye bir başkası üzerinde mutlak bir güç ihsan etmez, çünkü sesin bütünüyle mülk edinilmesi veya kontrol edilmesi doğası gereği zordur. Doğal eğilimi havada özgürce hareket etmektir. İnsan, sesi güdümleyebilecek kadar mahirdir, ancak ortaçağ karnavallarının, on sekizinci yüzyıl isyanlarının ve on dokuzuncu yüzyıl protesto yürüyüşlerinin kısa tarihinin göstereceği gibi, ses o kadar elle tutulamaz ve uçucudur ki, seçkinlerin hizmetinde olması, mülksüzlerin onu yaratıcı ve yıkıcı şekillerde kullanabilme ihtimalini ortadan kaldırmaz.[12]

Öyleyse insan sesi de dahil olmak üzere tüm sesler alternatif ve radikal bir görme ve ses kültürünün alanına ait olabilir. "Mıknatıs-ses" bu ihtimalin aranmasının kavramsal itici gücüdür. Sesin kısıldığı, sözün kıstırıldığı dönemlerde sesi ve sözü taşımak, onu sürdürmek, sürdürebilmek elzemdir. İki dudak bir dilin tahakkümünü bertaraf edebilmek hayatidir.

Aklıma Cihangir'in dar sokaklarının birinde karşıma çıkan bir

11. Michel Foucault, *a.g.y.*, s. 29.

12. David Hendy, *Sesin Beşeri Tarihi*, çev. Çiğdem Çıdamlı, İstanbul: Kolektif, 2013, s. 17.

İSTANBUL, CİHANGİR'DE BİR GRAFFİTİ, 2018.
FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

graffiti geliyor. Oldukça büyük boyutlu graffitide bir kürsünün bir diğeriyle değiştirildiği ânâ tanıklık ederiz. Baştan aşağı özel kıyafetli ve tam teçhizatlı iki adam çifte mikrofonlu bir kürsüyü eskisinin yerine yerleştirmiş, "Tehlike, Mikroplu" yazan bantlarla çepeçevre sarılmış sözümona eski kürsüyü ise yerinden kaldırmış götürmektedirler. Hatta adamlardan biri oradan uzaklaştırdıkları eski kürsüyü dezenfekte etmeye devam etmektedir. Gıcır gıcır kürsünün üzerindeki etikette yazan "LIES" (YALANLAR) ibaresi gelecek yeni sözlerin ihtivasını baştan yok sayarken adamların götürdüğü kürsünün sessiz sesi parazit olarak seslemeye meyilli kalacaktır.

Gerçekte graffitiler toplumsal mekânın "serbest kürsü"leridir. Toplumsal bir ses karantinasının hüküm sürdüğü, gerçek konuşmaediminin lağvedildiği politik zamanlarda bu graffiti duyamadığımızı göstererek duyurmuş olur. Benzer bir biçimde elinizdeki kitap da gerçek politik sesleri toplumsal ses perdesine yerleştirmenin, farklı duyusal ritimleri ve tonsal renkleri ses peyzajına kaydetmenin gerekliliğinden yola çıkarak istisnai seslere ve parazit sözlere kulak kabartıyor. Bu sayfalarda tınlayan mıknatıs-sesler rezonansla dezonansın, ahenkle ahenksizliğin ne olduğunu yeniden düşünmeye imkân veriyor. Gözü ihmal etmeden sesle zaman-mekân arasındaki

ilişkiye yoğunlaşarak işitsel bir "dışarıdalığı", harici bir akustiği yazmaya çalışıyorum. Sesin tutma kuvveti çevresel faktörlere ve harici etkenlere bağlıdır. Bu aynı zamanda sesin mesafeyi mesafesiz kıldığı ya da yeniden mesafelendirdiği anlamına da gelir. Öznel olanı toplumsal olana, bedensel olanı zihinsel olana çevirir ses. Bu açıdan değerlendirildiğinde sesin menzili ve bu menzilin sınanması kitabın temel meselelerinden biridir. "Mıknatıs-ses" kavramını bu menzilin sınırlarını sınamak, hatta zorlamak ve genişletmekle bağlantılı bir kavram olarak öneriyorum. Menzil, sesin etki alanıyla, sesin yayıldığı mekânın nitelikleriyle, diğer seslerle, bedenlerle ve nesnelerle, ayrıca sesi ve nefesi sürdürebilmek anlamında dil ve bellekle, beden ve mekânla sıkı sıkıya bağlantılıdır.

Roland Barthes *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*'te duymanın fizyolojik bir fenomen olduğunun altını çizerken dinlemenin psikolojik bir edim olduğunu söylüyordu.[13] Ona ek olarak dinlemenin bilinçli bir etik eylem olduğunu da söylememiz gerekiyor. Bu nedenle kitabın son bölümü özellikle dinlemenin politiğine ayrıldı.

Ses: Dilde Bir Uçurtma!

Göz ile kulağın birbirini tamamladığı ya da birbirine karşıt işlediği anlar vardır. Slavoj Žižek imge ile ses arasındaki gerilimli ilişkiyi "insan sesi sadece gördüğümüz şeye karşı direnç göstermez, görülebilir olanın alanında bir yarığa, bakışımızı cezbedene ilişkin bir başka boyuta işaret eder," diyerek açıklar. Ardından bu ilişkinin formülünü verir: "... aralarındaki ilişki bir olanaksızlıkla dolayımlanır: Nihai olarak, şeyleri duyarız çünkü her şeyi göremeyiz."[14] Ancak Žižek bu formülün tam tersinin geçerli olabileceğini de vurgular: "şeyleri görürüz çünkü her şeyi duyamayız." "Duymadığını görmek" ile "görmediğini duymak" arasındaki koşutluğun mükemmel

13. Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, çev. Ayşenaz Koş ve Ömer Albayrak, İstanbul: YKY, 2017, s. 221.

14. Slavoj Žižek, "I Hear You with my Eyes; or, The Invisible Master", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, haz. Renata Salecl ve Slavoj Žižek, Durham ve Londra: Duke University Press, 1996, s. 93.

olmadığını belirterek yapar bunu filozof. Sesin ve bakışın tıpkı yaşamla ölüm gibi birbirine bağlı olduğunun altını çizer: "Ses canlandırıp hayat verirken bakış çürütüp öldürür."[15] Sırf bu nedenle Jacques Derrida'nın *Of Grammatology*'de ortaya koyduğu metafizik öznenin eleştirisinden ayrı düşer Žižek. Derrida metafizik felsefeyi tartışırken insan sesi ile yazı arasındaki farkı vurgulamıştı. Filozofa göre insan sesi en mükemmel metafiziksel öğedir, çünkü metafizik felsefe kendisini mevcudiyetlerin bir sistemi olarak inşa ederken, konuşan insanın sesini yazının karşısına ve üstüne, ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmişti.

Derrida için metafizik öznenin alamet-i farikası "kendi kendisinin konuştuğunu duymaktır" (*hearing oneself speaking*). Metafizik özne konuşan öznedir ve o söylemek istediğini (gösterileni) dile getirdiğinde (akustik gösteren) hemen mevcudiyet kazanandır. Böyle bir özmevcudiyet anlayışının eleştirisini Derrida şöyle ortaya koyar: "Nesnenin mevcudiyeti, anlamın bilinçte mevcudiyeti, kişinin konuşurken kendisi için ve kendi özbilincinde mevcudiyeti." Dolayısıyla bu özmevcudiyet hem Varlık, fikir, orijinal form gibi şeylerin sorgusunu, hem de bilinç ve özbilinç gibi özneyle ilgili tanımların eleştirisini kapsar. Filozof metafizik felsefenin haksız yere önemsizleştirdiği yazıya vurgu yapmayı da o nedenle seçer. Yazılı gösterge tanımı gereği haricidir ve bir "aralık"a (*spacing*) işaret eder, çünkü "kendi kendimin konuşmasını duymak"ta gösteren ile gösterilen arasındaki kesinleştirilmiş yakın mesafe, ben kendi kendime yazdığımda ya da jestlerle ifade ettiğimde kırılıp kopmuştur.[16] Mevcudiyetin metafiziğinde, *phone* ile olan kökensel ve hayati bağı hiçbir şekilde kopmamış olan bir *logos* merkeze alındığı içindir ki yazıya daha az önemli, ikincil bir rol verilmiştir. Derridacı ekonomide bu şu anlama gelecektir: Yazı insan sesinin, yani sözün aksine

15. Slavoj Žižek, *a.g.y.*, s. 94.

16. Alıntılayan Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Stanford University Press: 2005, s. 222. Ayrıca bkz. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1976, s. 86; Türkçesi: *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu, 2011.

bir özmevcudiyet etkisi taşımadığındandır ki, bir "aralık", bir harekettir, göstergelerin bir oyunudur. Filozofun temel fikri insan sesi üzerine inşa edilen mevcudiyet sistemi içinde yazının tüm mevcudiyetleri altüst edici bir potansiyele sahip olması üzerine kuruludur.

Derrida için bu şekilde metafizik öznenin alamet-i farikası olan "kendi kendisinin konuştuğunu duymak", Žižek'e göre kişinin yaşadığını deneyimlemesinin temel taşıdır. Ayrıca ekler: Metafizik mevcudiyet yanılsaması sırf "kendi kendisinin konuştuğunu duymak" değildir; "kendi kendisinin konuştuğunu duymak"la "kendi kendisinin baktığını görmek" arasındaki bir tür kısa devreden kaynaklanır. Başka bir deyişle, "kendi kendisinin konuştuğunu duyma" yöntemi içinde bir "kendi kendisinin baktığını görme" durumu vardır.[17]

Žižek'e katılmakla birlikte Derrida'nın bir konuda hakkını teslim etmek gerekiyor: Felsefenin sözün kendisiyle değil (*saying*), ne söylendiği (*said*) ile ilgili olduğunu vurgularken metafizik kulağın diyaloğa açık olmadığını belirtiyordu filozof. Felsefi konuşma "öteki" ile diyaloğa değil, monoloğa dayanır. Konuşmanın ilişkiselliği, dolayısıyla sözlerin çokluğu ve çokseslilik daha baştan inkâr edilmiş, yok sayılmıştır. Metafizik felsefenin dayandığı mevcudiyet kategorisi konuşma edimini gerçekleştiren insan pratiğine sıkı sıkıya bağlı değil, ona bağımlıdır. Metafizik özne "konuşan özne" dir, ama bu konuşan özne sadece kendini ya da en azından en önce kendini duyandır, her şeyden öte kendi kendiyle baş başa olandır. Kulağı ve ağzı, tıpkı gözü gibi "öteki"ne kapalıdır; iki dudak, bir dilden ibarettir özne.

Bununla birlikte Derrida'nın felsefesinde önemi azımsanmayacak eksik bir nokta olduğunu önemle vurgulamak gerekir. Filozof yazıyla mekân arasındaki ilişki üzerinde dururken metafizik felsefenin gözü ayrıcalıklı konuma getirmesi üzerinde durmamıştır. Oysa metafizik ses tınlayan, çınlayan, yankılanan, kimliği ve etkisi olan bir ses değildir. Görüşün alanında sürekli görünürlükleri ve görünmezlikleri sorguladığım kendi entelektüel serüvenim içinde ayrı bir

17. Jacques Derrida, *a.g.y.*, s. 95.

öneme sahip olan Derrida'nın görüşleri çerçevesinde beni bu kitabı yazmayan iten temel sorulardan biri şu oldu: Derrida neden sözmerkezci metafizik felsefe geleneğini yapısöküme uğratırken insan sesini değil de yazıyı anti-metafizik olarak düşünmüştü?

Ses üzerine odaklandığım bu çalışmanın daha en başında, sesle olan ilişkiyi sözle kapatmayacak bir algılama ve yorumlama, bir okuma ve yazma modeli geliştirebilme çabası taşıdığımı belirtmeliyim. Derrida felsefesinin eleştirel odağındaki sözmerkezci (*phonecentric*) Avrupa bilim ve felsefesi yüzyıllar boyu yalnızca konuşma-edimine (*speech-act*), başka bir deyişle sözcükleri bir araya getiren, birbirine bağlayan dilin göstergelerine, onların anlamlarına odaklanmıştır. Bu, sadece sesin kendisinin konuşma edimine indirgenmesine neden olmakla kalmamış, görüş diğer duyumlara göre ayrıcalıklı bir konuma da yerleştirilmiş, gözmerkezcilik ile sözmerkezcilik birbirine koşut gitmiş ve birbirini desteklemiştir. Tarihsel olarak bakıldığında, yüzyıllarca Batı felsefesi ve bilimine hâkim olan sözmerkezcilik sanat tarihi ve sanat eleştirisinde de karşılığını bulmuş, göz diğer duyu organlarına karşı üstünlüğünü koruyagelmiştir. Son yirmi yıldır sosyal ve beşeri bilimlerde ortaya çıkmış olan "duyusal dönüş" (*sensory turn*) olarak tarif edilen değişime kadar bakış ve göz estetik yargıda temel kriter olagelmiştir.

"Duyusal dönüş" terimi, 1960'larda meydana gelen "dilsel dönüş"ten (*linguistic turn*) sonra gerçekleşen ikinci bir yön değişimine işaret ediyor. "Dilsel dönüş" ile birlikte bilimler semiyolojik modele göre kurulmuşlardı. Semantik fonetiğe, akıl bedene üstün kılınmıştı. Oysa daha kapsamlı bir algı anlayışına ihtiyacımız olduğu açıktır. *Empire of the Senses* kitabının editörü David Howes, giriş yazısında duyusal devrimden, göstergelerin bilimi yerine beden ve duyumların biliminden söz ederken şöyle yazar: "Dilimin limitleri benim dünyamın limitleri değildir."[18] Başka bir deyişle, dil tek başına dünyayı anlamakta, anlamlandırmakta ve bilmekte yetersizdir. Bu yetersizlik de başka bir bilim alanının gerekliliğini ortaya koymakta-

18. David Howes, *Empire of the Senses: The Sensual Culture* Reader, Oxford ve New York: Berg, 2005, s. 1.

dır. Yeni bir alan olarak ortaya çıkan duyusal çalışmalar (*sensory studies*) hayatın deneyimlenmesi ve dünyanın bilinmesinde tüm duyu organlarının devreye sokulmasını öngörmektedir.

Hannah Arendt *The Life of the Mind* (1978) kitabının "Thinking/Düşünme" adlı birinci bölümünde dilin hakikati anlatmadaki yetersizliğini işlerken, Yunan tarihindeki kör şair figürünü hatırlatır ve neden görme yerine duymanın yol gösterici metafor olarak geliştirilmediğini merak eder.[19] Düşünmenin sırf görmeyle ilişkili olarak ele alındığının altını çizen Arendt, görünmez olanın görünümler dünyasında aşikâr olabileceği tek araç olan dilin algısal hakikati iletme limitini aşabilmek için metaforun bir çare, bir deva olduğunu belirtir.[20] Yaşanan deneyimin yanında sözcükler yetersiz kalır ama dil dışında elimizde başkaca bir araç olmadığı içindir ki, dili bir şair gibi kullanmak, onu metaforla işletmek önemlidir. Yalnızca işitme ile değil, koku, tat ve dokunma gibi gözün gölgesinde kalmış diğer tüm duyumlarla ilgilenen Arendt şöyle yazar:

> Duyumlarımızın en dikkat çekici hususiyetlerinden biri, birbirlerine bağlı olmakla birlikte birinin bir diğerine çevrilemez olduğu –hiçbir ses görülemez, hiçbir imge duyulamaz vs.– gerçeğidir. Gerçi sağduyu duyumları bir araya getirir ki bu da tek başına onların en önemli yanıdır. ... Sağduyuya karşılık ya da sağduyuyu izleyen dil bir nesneye genel ortak ismini verir; bu genel ortaklık yalnızca öznelerarası iletişimin değişmez faktörü (farklı kişiler tarafından algılanan ve onlara ortak olan aynı nesne) değildir, aynı zamanda beş farklı duyumun her birinde tümüyle farklı bir biçimde ortaya çıkan bir detayı saptamak için de kullanılır: Dokunduğumda onun sert ya da yumuşak olması, tattığımda onun tatlı ya da acı olması, duyduğumda farklı tonlarda sesinin olması. Duyumların hiçbiri sözcüklerle yeterince tanımlanamaz. Bilişsel duyumlarımız görme ve duyma, koku, tat ve dokunma gibi diğer aşağı duyumlara nazaran biraz daha fazla benzeşime sahiptir. Bir şey gül gibi kokar, bezelyeli çorba gibi tadı vardır, kadife gibi bir dokuya sahiptir diye sıralamaya devam edebiliriz böyle. "Güldür bir gül, gül bir güldür."[21]

19. Hannah Arendt, "Metaphor and the Ineffable", *The Life of the Mind* içinde, San Diego, New York ve Londra: A Harvest Book: 1978, s. 111; Türkçesi: *Zihnin Yaşamı*, çev. İsmail Ilgar, İstanbul: İletişim, 2018.

20. *A.g.y.*, s. 112. 21. *A.g.y.*, s. 119.

Arendt paragrafının son cümlesinde Gertrude Stein'ın meşhur dizesiyle metaforik düşünce ve yazıya gönderme yapar: "Güldür bir gül, gül bir güldür."

Nedir bir gül? Yalnızca bir çiçek midir, yoksa bir çiçekten fazlası mıdır? Başka bir deyişle, içsel nitelikleri ve dışsal formuyla bu dünyadaki bir öz-nesne olmak dışında nedir gül? Bir hisle, bir aşkla, bir arzuyla bağlantılı mıdır? Vaat ettiği içten temas ve sunduğu hoş koku bu çiçeğin hissi bir deneyim alanı taşıdığı anlamına gelir mi? Yoksa tam tersi midir durum? Bir duygulanım yoğunluğu, bir anlam ve hisler fazlalığı ile karşılaştığı güle onda olmayan haricilikler ekleyen insanoğlu mudur? Dahası bir sözcük olarak gül nesnesi ve imgesi orada bulunmasa bile girift deneyim alanını halen nasıl sunabilmektedir bize? Neden "gül" sözcüğü duyulduğunda ya da bir gösterge olarak okunduğunda farklı bir algısal duygulanım yaşanır? Nasıl oluyor da gördüğümüz gülü güzel, dokunduğumuz gülü yumuşak, kokladığımız gülü hoş, duyduğumuz gülü etkileyici buluyor, hatta onunla da kalmayıp sevdiğimizi düşünüyoruz?

Stein'ın şiirindeki tek bir sözcüğün tekrarı gülün kendisindeki ötekiliği ısrarla yinelemekle kalmaz, sözcüğün başka yeni anlamlara gebe olduğu sonsuz döngüyü de devreye sokmuş olur. Bu dizeleri sese uyarladığımızda şunu öne sürebiliriz: Bir "ses" salt bir ses olmanın ötesindedir. Tıpkı şiirdeki gül gibi görsel-işitsel sanatlardaki ses de bir mıknatıs-ses olarak, bir artık-gösterge olarak görünmez olanı görünür, duyulmaz olanı duyulur, hatta dokunulmaz olanı dokunulur kılabilir. Eğer şiir tüm duyu organlarının buluşabildiği, ifadesini bulabildiği bir alansa, mıknatıs-ses kendinde ya da orada, orada olmayanı ortaya serebilen başka bir dünyaya ait bir rezonans, bir titreşimdir. Dilde bir uçurtmadır ses!

Mıknatıs-Ses: Gözmerkezci ve Sözmerkezci Dünyanın Sınırlarında Bir Rezonans / Dezonans

Mıknatıs-ses, sesleri görmeye ve imgeleri duymaya başladığımız tümüyle başka bir duyumlar ve duygulanımlar pratiğinin görsel-işitsel tercümesidir. Öyle ki duyumlar kendilerinin dışında bir sonuca, bir etki-tepki alanına sahiptir. Etkinlikleri kendi içinde başlayıp bitmez, aksine dünyayı bilmemizi ve onunla mücadele etmemizi sağlayan enstrümanlardır. Bu çerçevede "mıknatıs-ses"i gözmerkezci olduğu kadar sözmerkezci olan egemen bilme modelinin sınırlarında titreşen bir ses, yankılanan bir seda olarak kullanıyorum. Bazı anlarda ve kimi durumlarda dezonansın rezonans olduğunu imlemek için de devreye giriyor mıknatıs-ses.

Adriana Cavarero *For More than One Voice* (2005) adlı önemli kitabında sesi yutan sözmerkezci Batı düşünce ve bilim tarihini yapısöküme uğratırken "insan sesinin sesinden edilmesi" (*devocalization*) olarak tanımladığı bilim ve düşünce tarihini Platon'dan başlamak suretiyle önemli köşe taşlarıyla tartışır.[22] Platon'dan itibaren Eski Yunancada hem insan ve hayvan sesi hem de duyulan tüm diğer sesler için *phone* (fonetik) sözcüğü kullanılmıştır. Aristoteles'e gelindiğinde ise bir ayrıma gidilmiştir. Aristoteles *Poetika*'da *logos*'un *phone semantike* (semantik ses) olduğunu vurgular; *Politika*'da ise sesle söz arasındaki fark için bilinen formülünü verir: İnsan "mantıklı hayvandır," çünkü "*logos*'a sahip bir yaşayan canlı" olarak insan "konuşan hayvandır". Böylece *logos* (us ile kavrama) temelinde akustik düzlemde insan sesi, "anlamı olmayan", "anlam üretmeyen" diğer doğa seslerinden ayrıştırılmıştır. Aristoteles'e göre semantiği olan tek ses insan sesidir, çünkü sözdür; diğer canlıların sesi ise sırf bir acının ya da zevkin, bir çığlığın ya da bir isteğin ifadesidir. Başka bir deyişle, dil olmayan ses, hayvan sesi olarak kavramsallaştırılmıştır.[23]

22. Bu tartışma için özellikle bkz. "The Devocalization of Logos", Adriana Cavarero, *For More than One Voice* içinde, s. 33-41.

23. *A.g.y.*, s. 34.

Felsefenin ortaya çıktığı Antik Yunan'da "ses olarak ses"e yer yoktur; başka bir deyişle, bir anlam üretmeyen dilin felsefi bir etkisi, toplumsal ya da politik bir yankısı yoktur. İnsan sesi de buna dahildir. İnsan, dilin temel aracı olarak düşüncenin sessiz ve suskun düzenini aksettirmek, nakşetmek için vardır. Semantik bir araç olmadıktan sonra ses boş, beyhude bir sestir ve bu yanıyla anlamsız olduğundan, sadece hayvanların dünyasına ait olmakla kalmaz, politik ve toplumsal yaşamın da dışına atılır. Derrida'nın metafizik felsefenin temel eleştirisi olarak ortaya koyduğu gibi, insan sesi, doğrudan "konuşma-edimi" (*speech-act*) ile politik yaşama, başka bir deyişle *logos*'u sesleyen pür sese indirgenince dilin göstergeler sistemi içinde kuşatılmış ve dolayısıyla akustik (sessel) gösteren kavramsal gösterilene tabi kılınmıştır.

Bu kurguda insan sesi fikri çağırmak, fikri göstermek için oradadır ve gösterilenin düzeni gözün alanına aittir, çünkü gösterilen görünürlük ve açıklığa sahip olan bir düşüncenin nesnesidir. Cavarero, Homeros'ta vokal performans konusunda uzmanlaşmış kör şairde "görme"nin (*idein*) aynı zamanda "bilmek" anlamında kullanıldığının altını çizer. Benzer biçimde, Sirenler de sonsuz bilgileri hakkında Odysseus'u bilgilendirmek isterken "biz her şeyi biliyoruz (*idmen*)," derler. Platon'dan itibaren ise tüm felsefi lügatçe uzak ve bağımsız, bedenli bir göz tarafından garanti altına alınan şeylerin nesnelliği ve mevcudiyetine dayandırılmıştır. Platon'un *idei* terimi –"görünür" anlamındadır– aynı etimolojik kökene sahiptir. Benzer şekilde düşünme (*noein*) ile bağlantılı felsefi ve bilimsel sözcük dağarcığı Homeros'un şiirlerinde de var olan düşünce (*nous*) yetisinin aslen görme yetisinin bir analojisi yoluyla kurulduğunu gösterir. Ancak Cavarero'ya göre bu anlamda en dikkat çekici sözcük *theori*'dir. En başta bilme ile ilişkilenen ve *theorei*'nden gelen *theori*, "gerçek, süren ve sabit şeylerin tefekkürü" anlamına gelir. Tefekkürse göz duyusunun bir nesneyi kavraması fiilini vurgulamaktadır. Böylece nesne *theoria*'da ana rol oynar ve gösterilenin nesnelliğinin (tarafsızlığının) Platonik kavramsallaştırmasını haklı çıkarır.[24]

24. Adriana Cavarero, *a.g.y.*, s. 36.

Cavarero'nun alıntıladığına göre Platon'a göre bir şeye "güzel" dediğimizde, sözcüklerimiz güzelin fikrine karşılık gelen bir gösterileni ifade etmek zorundadır. Bu fikir yalnızca görünür değildir, aynı zamanda ontolojik ve mantıksal olarak fikrin akustik göstergesi olan isimden önce gelir ki, isim fikrin akustik göstergesinden başka bir şey değildir. Akli görüşün dayandığı nesneler olarak –bu görüşe açık ve dolayısıyla gerçek ve doğru– fikirler hem orijinal, sabit ve sonsuz formların düzenine hem de sözsel gösterilenlerin düzenine aittir ve ampirik şeyler de mükemmel olmayan kopyalardır. Dolayısıyla tek başına doğru ya da gerçek olarak fikirler hem sözel dilin hem de ampirik dünyanın temelini oluştururlar. Mevcut olma, hem mekânsal hem de zamansal olarak orada olma haline denk düşer. Şeylerin hakikati görünür olandadır, fikirlerdedir ve görünür olanı gören öznededir. Metafizik âlemde gösterilenlerin dünyası dil ve kültürü önceler.[25]

Oysa mevcudiyetin kökeni nesnenin kendisinde değil, neyin söylenebildiğindedir. Söylenebilir olan (*sayable*) ile söylenemez olan (*unsayable*) arasındaki bu bitmez gerilim bu kitap boyunca dilin ve kültürün kıyısındaki mıknatıs-sesler tarafından tekrar tekrar sınanıyor ve sürekli rahatsız ediliyor. Rezonans dezonansa, dezonans rezonansa evriliyor.

Gözmerkezci ve sözmerkezci bilgi üretimine bir türlü bertaraf edemediği bir gerilim musallat olmuştur. Düşünce önce görseldir ve *logos* ile akustik olan arasındaki "sarih" bağlantı tarafından sürekli bir biçimde yakalanmalıdır. "Mıknatıs-ses"i, insan sesine sadece sözünü değil, sesini de geri vermenin eleştirel bir aracı olarak kullanıyorum. Eğer Cavarero'nun ikna edici bir biçimde tartıştığı gibi metafizik felsefenin tarihi *logos*'un sözle eşitlenerek insan sesinin nötrleştirilmesinin, hatta daha da ötesi sessizleştirilmesinin tarihiyse eğer, metafizik felsefe bir paradoks taşır: Sözmerkezcidir ama aynı zamanda imgemerkezcidir de. Dinlemenin bu kavramsal çerçevede yer almamasının nedeni sesin bir kerede değil, art arda, yavaş yavaş ortaya çıkmasındandır.

25. Adriana Cavarero, *a.g.y.*, s. 40-41.

Ses titreşir, kulak çınlar. Ses gelir ve gider, sonra gene gelir ama yine gider. Bir sekanslar dizisi olarak "var"dır ses, öyle "mevcut" tur; "şimdi" şimdi olduğu an "geçmiş"te kaybolur gider. Buna karşılık şimdideki somut şeyler üzerine odaklanan eşanlı bakış, şeylerin kendisine belli bir kararlılık, net bir istikrar verir ya da öyle olduğu düşünülür. Ağaç, ben ona bakarken daimdir. Bedensel gözün deneyimini zihnin deneyimine aktaran metafizikçi nesnenin istikrarı ile bakışın şimdisi arasındaki devr-i daimi dışsallaştırmış olur. Sabit, hareketsiz bir mevcudiyette dondurulmuş zihinsel imgeler böylece felsefeciler tarafından tercih edilen bir manzara, bir görüntüler bütünü inşa eder.[26] Oysa titreşime dayanan ses geçicidir, belli bir kaynaktan çıkan sesin yankısı vardır ve bu yankı geri gelir, ama gelen "orijinal"i değildir, değişir dönüşür ses, seda aksiseda olur, metamorfoza uğrar. Cismani olmayan ses mıknatıslıdır. Pür-ü pak gösterilenlerin gözmerkezci, imgemerkezci düzenini hayal eden metafizik felsefeyi rahatsız eden sesin bu yönüdür.

Mıknatıs-ses ilişkiseldir. Bu ilişkisellik sesin, yalnızca söz (dil) olarak değil de –her şeyden önce ve öte– ses olarak, yankı olarak, titreşim olarak doğrudan diğerine, "öteki"ne yönelmesinden geliyor. Dilin sözde transparanlığı flulaştığında, sesli kesintiler (öksürük, boğazı temizleme, gülme, hırıltı, hıçkırık, gurlama vb.) sözcükleri tırmalamaya başladığında, doğadaki (yaprak hışırtısı, havlama, miyavlama, rüzgâr, dalga vb.) ya da mekândaki sesler ve gürültüler (tıkırtı, uğultu, fısıltı, gümleme vb.) anlama gebe olduğunda bir mıknatıs-ses'ten söz ediyoruz demektir. Ya da sesin sedası beyaz bir boşluğa ya da sessiz bir kuyuya düşüp yankı olduğunda "mıknatıs-sesler'in manyetik alanındayızdır.

Politik sözün siyasetin dili ve söylemiyle doğrudan zapturapt altına alındığı, "kuru gürültü" olarak damgalandığı ya da "kakofoni" olarak dilin ve anlamın dışına atıldığı günümüzün baskıcı ortamında sözü seslemenin kendisi vokal bir problem olarak ortaya koyulmalı. Dezonansın rezonans kazandığı anların izini sürmek ve o sesleri/sessizliği dinlemek önemli. İnsan sesinin kabul görmüş,

26. *A.g.y.*, s. 38.

üzerinde uzlaşılmış "gösterileni söz olarak seslemek" görevi dışında ses olarak yeri vardır ve olmalıdır. Kitap boyunca ses belli kriz anlarında karşımıza çıkıyor, sözünü duyurup anlamı(nı) arıyor.

Kitabın "Mıknatıs-Kent İstanbul: Ses(sizlik)ten (Gök)gürültülü Sessizliğe" başlıklı ilk bölümü Gezi'nin militan sözlerine, aykırı ritimlerine ve duyusal tonlarına ayrıldı. İktidarın sesine karşı işleyen mıknatıs-ses, disipline edilemeyen bir öznelliğe işaret etmeye, direnç gösteren insan sesinin taşıdığı potansiyelleri vurgulamaya olanak veriyor. Görünmezlik ve sessizliğin, geçici ve apansız olanın, birleştirilebilir ve ayrıştırılabilir olanın haritasını çıkarıyor.

"Mıknatıs-Ses: Sanatın Akustik Politikası ve Rezonans" başlıklı ikinci bölümde ise mıknatıs-sesi özellikle sanat çalışmalarına odaklanarak açımlamaya çalışıyorum. Görüntü yönseldir, ses ise yönsel olduğu kadar sarmalayıcıdır, üç-boyutlu uzamsal bir algıdır. Birer mıknatıs gibi hareket eden seyyar formlardan (nesneler, mekânlar, bedenler, sesler) meydana gelen ve dolayısıyla çoğul bir form taşıyan yerleştirmeler ve performansların farklı bir izleyici/dinleyiciyi gerekli kıldığını tartışıyorum. Bu bölümde özellikle Mladen Dolar'ın ses teorisinden yararlanıyorum.

Kitabın üçüncü bölümü "(İmkânsız) Dil"de ilk sesin gerçekte ilk nefes, ilk soluk olduğu fikrinden hareket ederek kulağı –ve gözü– sese ve söz-olmayana çeviriyorum. Özellikle sessizliği ele aldığım bu bölümde "öteki"nin sesini bellek ile kültür, dil ile söz-olmayan arasındaki netameli ilişki üzerinden tartışıyorum. Gırtlaktan nefesin titreşimi olan ses, doğrudan tenden çıkar. Bedensel olan kavramsallaştırılan ses, akustik bir gösterenden, bir sözcükten daha fazlasıyla doludur. Sesin rezonansı "öteki"ne seslenir, onu çağırır. Ses mıknatıslıdır. "(İmkânsız) Dil" derken dil-olmayan, anlamlı bir bütün ol(a)mayan sesin rezonansının "öteki"ne seslendiği, onu çağırdığı üzerinde duruyorum.

"Sesin Göçü" adlı dördüncü bölüm Henri Lefebvre'in "ritim-analiz" kavramından hareketle ve doğanın kültürel ritmi ile insan hareketinin ritmi arasındaki ilişki üzerinden Ergin Çavuşoğlu'nun video yerleştirmelerine odaklanıyor ve göçün müziğine ve göçmenin bedeninin çıkardığı seslere odaklanıyor. Bir ölçüde Michel

Chion'un "mekânsal mıknatısla(n)ma" (*spatial magnetization*) kavramına başvurarak sanatçının video yerleştirmelerinde mekân, zaman, eylem, hareket ve ses yapılarının galeri mekânında düz-çizgisel olmayan bir zamansallıkla yeniden düzenlenişi ele alınıyor. Çavuşoğlu'nun çalışmalarında hem görsel hem de işitsel öğeler birer mıknatıs gibi işleyerek "tercüme edilemezliği", farkı ve dönüşümü gündeme getirirler. Ses, işitsel bir bilgi ya da bir koordinat aracı olarak bizi devinim halinde olduğumuz bir mekâna yerleştirir. Yaşayan beden hem ses çıkarır, hem de sesi bedeninde taşır, onu yaşatır. Ses "göç eder", belli bir yerle ve diğer seslerle ilişki içinde deneyimlenir, mekânsal bağlamlar sese sesini ve sözünü verir, çünkü ses tınlar ve yankılanır, dalgalanır ve yayılır, diğer şeylere katılır ve artar, azalır ve biter. Bu durum neyi dinlediğimiz kadar nasıl ve neden dinlediğimiz sorularını da çok önemli bir hale getirir.

Yeni, radikal ve alternatif ritim tutmalar ile yalnızca konuşma değil, ağız da başka şekilde seslemeye, kulak başka şeyleri duymaya, beden başka şekilde duyumsamaya ve tınlamaya başlar. Duyumların öznesi demokratik politikanın ontolojik koşuludur. Bu özne kriz anlarında çıkar ortaya. Kitabın "Suspus Zaman-Sispus Mekân: Dinlemenin Politikası" başlıklı bölümü bu çerçevede sonuç yerine yazıldı. Bu bölümde Cevdet Erek'in sesli yerleştirmeleri eşliğinde derinlemesine tartışmaya çalıştığım gibi, bu kriz anlarının yeni duyma ve bilme olanakları vaat ettiğini öne sürüyorum. Sesin hakikati ışığı hem yayan hem de emen bir kristalin çok sayıdaki yüzü gibi parçalı, kaygan ve hareketlidir.

Ses: Spiral Form

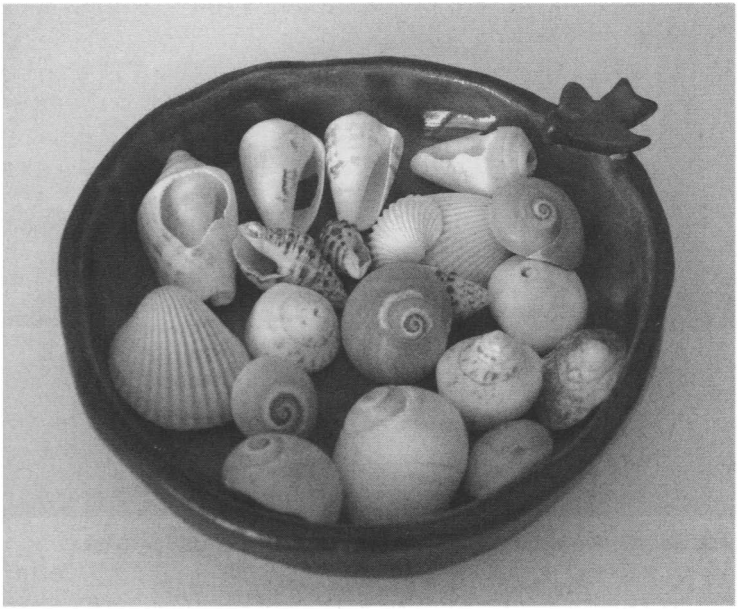
Peki havaya tutunan ses yazıyı ve anlamı nereye götürür? Eleştirel düşünce ne kadar titreşim, ne kadar rezonans taşır? Her metin imge ve sözden meydana geldiğine göre ses tınlar, anlam çınlar mı?

Bir anlam arayışının taşıyıcısı "mıknatıs-ses" son kertede yaşamanın gücünü ve yükünü imliyor: Nefes ile düşünce arasındaki ilişki, yaşamı sürdürmek ile bilgi üretmek arasındaki devinim süreklidir. Spiral bir formdur ses. Duyup dinlenen seslerin ve imgelerin

rezonansını taşıyan bu kitap da spiral bir şekilde gelişiyor ve öyle sonlanıyor.

Başta vurguladığım gibi bu kitap onulmaz ses/sizlik arayışımın bir yankısı. Bu yankı ses/sizlik vaadini orada bir yerde hep tutuyor. Zira başka türlü kendi (iç) sesimi ve diğer sesleri dinleyip yazamazdım.

Zerreler halinde yayılan ses bir yandan anidir ve yaygın, diğer yandan ise deniz kabuklarının helezonlarına yerleşmişçesine derindir ve sakin. Anlam arayışıysa süreklidir. Ta ki kuşların seslerini ve kanat çırpışlarını duyacağımız kristalleşmiş bir sese, özgürlüğün baki olacağı kristalleşmiş bir sessizliğe değin.



FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ, HAZİRAN 2013. FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

1

Mıknatıs-Kent İstanbul

SES(SİZLİK)TEN (GÖK)GÜRÜLTÜLÜ SESSİZLİĞE

Siyaset sanatı, siyasal olanı ortadan kaldırma sanatından ibarettir.

– Jacques Rancière[1]

Dilin değersizleşmesinden çok, bugün tanık olduğumuz şey *dile duyulan ihtiyaç*tır. Bir öğrencinin söylediği gibi: "Profesörlerimizle insani bir iletişim kurmak istiyoruz."

– Michel de Certeau[2]

Fakat her gürültü ayrıca bir tınıya da sahiptir.

– Jean-Luc Nancy[3]

GELİŞMİŞ kapitalist kent devasa bir mıknatıstır. Bir dizi durağan ve yalıtılabilir mimari yapıyla resmi, ticari, endüstriyel, yerleşimsel vb. düzenleyici faaliyetler üreten modern kent, manyetik alanının tamamı dahilinde insanları, binaları, nesneleri birbirlerine çeken ya da iten bu faaliyetlerin işlevlerini düzene sokan örgütleyici bir güçtür. Toplumsal üretim, tüketim ve yönetim amacıyla kentsel politi-

1. Jacques Rancière, *Siyasalın Kıyısında*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis, 2007, s. 26.

2. Michel de Certeau, "The Power of Speech", *The Capture of Speech and Other Political Writings* içinde, haz. Luce Giard, University of Minnesota Press: Minneapolis ve Londra, 1997, s. 28.

3. Jean-Luc Nancy, *Listening*, New York: Fordham Univ. Press, 2007, s. 41.

kaların, sermayenin ve kaynakların en başarılı şekilde merkezileştirilmesi üzerinde temellenen kentsel mekân, yeni yatırımlar için emlak pazarını ve küresel sermayeyi kendine çeken bir mıknatıs gibidir. Ancak salt kendi başına etkin bir güç olmakla da kalmaz, ona göre konumlanmış alanların ve sınırlarının dışındaki güçler tarafından da "elektriklenmeli"dir. Bu güçler kuvvetli ya da zayıf, dirençli ya da cılız olabilirler. Her durumda kendilerini, kurallar ya da yasalar dahilinde ya da haricinde, son perdeden ya da usul usul, göstere göstere ya da yavaş yavaş kentin coğrafyasına kazırlar.

Ama ben burada belli bir alan için tasarlanmış programı belirleyen, uygulayan ve ona sadık kalan güçlülerden ziyade, onu ihlal eden ya da rahatsız eden zayıfların manyetik güçleriyle, "Bütün"den ziyade "öteki"nin manyetik gücüyle ilgileniyorum. Özellikle kitabın bu bölümü için daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursam, hizmet alanları ve işlevsel ünitelerle görünürde homojen olan kent manzarasının kesintisiz sürekliliğinde ve sabitliğinde bir anda beliriveren kırılma anlarından birine, tarihsel bir âna odaklanacağım: Gezi Parkı direnişine. Gezi direnişinde bana göre olan şuydu: "Öteki güç"ler alternatif elektrik akımları üretip eşiklerden ve/ya kentin "artık" alanlarından geçmek suretiyle alternatif akış biçimlerini kendi çekim alanlarına sokabildiler. Bu bölümde "mıknatıs-kent" olarak kavramsallaştırdığım Gezi İstanbulu'nun "mıknatıs-sesi"ne kulak kabartacağım. İktidara göre gürültü olarak yaftalanıp susturulmaya çalışılan seslerin gerçekte siyasal ve toplumsal düzlemde susturulamayacak bir iletişime geçme isteği, kulak tıkanamayacak bir sesini duyurma talebi, hatta belki daha da doğrusu, çığlığı olduğunu öne süreceğim.

Burada yürüteceğim tartışma sesin, sessizliğin ve gürültünün ne anlama geldiğini yeniden düşünmemiz gerektiğinin altını çiziyor. Giriş bölümünde vurguladığım gibi, kitabın odak noktasında sesi bir artık-gösterge olarak, bir mıknatıs-ses olarak yeniden ele almak var. Mıknatıs-ses her bölümde başka bir tınıyla, başka bir öznellik çınlamasıyla form buluyor, ancak son kertede hep bir fazlalığın işareti. Bu bölümde "zayıf gösterge"nin fazlalığıyla tınlayacak ve çınlayacak.

Sesler, sessizlikler ve gürültüler içinde neyin "insan sesi" ve neyin "(kuru) gürültü" olduğunu sorunsallaştırarak konuşma-ediminin semantik (anlamsal) dokuyu çözdüğü ve gramatik (dilbilimsel) limitlere sığmadığı anlara kulak kesileceğim. Dilsel oyunlar, şiirsel dışavurumlar, parodi yüklü ifadeler kadar karnavalesk ritimler ve acı sesleri de politik sözün tam kalbindedir. Mıknatıs-ses, sembolik dil olan toplumsal dili marjlarına doğru çeker ve iter, resmi dilin yasasına hücum eden bir aksiseda haline gelir. Gezi'de birçok farklı biçimde çıkan ses –konuşan, şiir okuyan, şarkı söyleyen, susan, bağıran insan sesi, müzik, tencere-tava sesleri– belki henüz dil değildir, ama tam da o nedenle asıl dildir. Diğerlerinin dili ve başkalarının deneyimine açılan Gezi'nin yoğun ses peyzajı iktidarı kendi evinde kendi dilinden etti. Mayıs '68 olaylarını "sembolik bir devrim" diye nitelendiren Michel de Certeau bu tanımını şöyle açıklıyordu: "Sembolik bir devrim ... ya icra ettiğinden fazlasını ifade eder ya da yenilerini yaratabilmek için verili toplumsal ve tarihsel ilişkilerle mücadele eder. Her şeyden öte 'sembol' pratikte olduğu kadar teoride de tüm hareketi etkileyen bir emaredir."[4] De Certeau'nun sözünü ettiği emare kitabın bu açılış bölümünde politik bir iletişim modeli olarak bastırılan konuşma-ediminin ses olarak geri kazanılma gayreti olarak çınlayacak. Locke'un çok önce belirttiği gibi, "papağanlara ve diğer birçok kuşa yeterince ayırt edilebilir çene sesleri çıkarmaları öğretilebilir," ama papağanlar yalnızca insan sesini taklit ederler, ancak çıkardıkları sesler insanın sözü ya da sesi değildir.[5]

Mıknatıs-ses, görünürlüğün rejimine sıkıca bağlanmış mevcudiyetin sesini yerinden etme isteğiyle, halihazırdaki ses peyzajındaki farklı seslere odaklanmak için devreye giren kavramsal bir araçtır. Bu "anlamlı olmayan" sesi duyabilmek için öncelikle duymak istemek, duyulacak olana hazır olmak, kulak kesilmek, artık (fazla) ya da eksik anlamı anlamlandırabilmek gerekir. Duymak ve anla-

4. Michel de Certeau, "A Symbolic Revolution", *The Capture of Speech and Other Political Writings*, s. 5-6.

5. Alıntılayan David Appelbaum, *Voice*, New York: State University of New York Press, 1990, s. 6. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, haz. A. S. Pringle-Pattison, Oxford: The Clarendon Press, 1924, s. 223.

mak etki üretmekle ilgilidir. Ses bir jesttir ve jest, formunu bekler; vakasının dünya üzerindeki etkisinin ortaya çıkmasını ümit etmektedir. İcra edilen icra etmelidir; söz ya da ses adrese, diğerinin kulağına ulaşmalıdır, onun tarafından alınmalıdır ki dünya üzerinde etki üretebilsin. Dolayısıyla, kitap boyunca da dikkat çekeceğim gibi, "dinleyici olarak özne" figürü en az "konuşan" ya da "ses çıkaran özne" kadar önemli, önemli olduğu kadar elzemdir de.

İktidar alfabeyi gözetir ve korur. Eleştirel bakış ve eleştirel pratik ise her şeyden önce devlet ya da diğer güç odakları tarafından ontolojik olarak önceden hazır edilen dillerin ve bedenlerin ötesine uzanan anlamları ve jestleri üretip dolaşıma sokabilmektir. Bireyleri tabi özneler olarak belirleyen merkezi, dayatmacı ve yayılmacı güce karşı işleyen imge ve seslere kulak vermek entelektüel bir görevdir. Bu bölümde Gezi protestosunun açtığı ses peyzajındaki seslerin, olay ile hakikat arasında, bireysellik ile topluluk arasında bir bağ görevi görerek bizi dillerin ve bedenlerin ötesine taşıdığını öne süreceğim. Öyle ki sesler bir duyumlar haznesini ihtiva edecekler.

Gözden Göze, Kulaktan Kulağa: Gezi'nin (Bedensel) Dili

> Müzik yalnızca bir form değil, bir fikirdir de
> ve tüm diğer fikirler gibi bir problemdir.
>
> – Matt Sakakeeny[6]

"Mıknatıs-ses" kavramı, sesin metamorfozuna işaret eder. Metamorfoz, ilksel olanın kaybı ve askıda bir yeni olana açılma şeklinde değişim ve dönüşümse eğer, ses de bir formdan diğerine geçerek bir bedenden diğerine taşınarak açılır. Sanat tarihinde metamorfozu konu edinen çok sayıda etkileyici resim ve heykel örnekleri vardır.[7]

6. Matt Sakakeeny, "Music", *Keywords in Sound* içinde, haz. David Novak ve Matt Sakakeeny, Durham ve Londra: Duke University Press, 2015, s. 113.

7. Metamorfoz için bkz. Harold Skulsky, *Metamorphoses: The Mind in Exile*, Cambridge Massachusetts ve Londra: Harvard University Press, 1981, ve Paul Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Art from Botticelli to Picasso*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 2014.

Ses gider ve geri döner, hem özne hem nesnedir. Mitolojide de yankı metamorfozun hem öznesi hem de nesnesidir. Genç ve yakışıklı Narkissos'a âşık olan, ancak aşkı karşılıksız kalan güzel nymphe' lerden Ekho, önceleri cisimleşmiş bir yankıdır, Narkissos'un sözlerini tekrar etmekten, seslerini yinelemekten öteye dilinden kendi sözcükleri dökülemez. O anlamda dilsiz ve sessizdir Ekho. Gerçi bu güzel peri dile gelse bile Narkissos onu duyamayacaktır, çünkü karşılaşmalarından kısa bir süre sonra suda gördüğü kendi imgesine tutulacak ve bundan başka bir şeyi gör(e)meyecektir. Oysa Ekho ilk görüşte tutkuyla âşık olmuştur ona. Dolayısıyla başkalarının sözlerini tekrar etmekten başka bir şey söyleyemeyen Ekho ile kendi imgesinden başka bir şey göremeyen Narkissos arasındaki iletişim, imgeli ve sesli olsa dahi, daha başlamadan bitmiştir. Latin şairi Ovidius, aralarındaki olanaksız diyaloğu dizelerinde şöyle anlatır:

> Kaç kere okşayıcı gözlerle ona sokulmak
> kaç kere yumuşak dileklerini ona sunmak istedi; yaradılışı
> izin vermedi söze başlamaya,
> bekleyebilirdi ki ancak sözleri onlara cevap yollayacak.
> ...
> Bağırdı: "Orada kim var?",
> "Var," diye cevap verdi Ekho.
>
> "Ölmek yeğdir," diye bağırıyordu, "olacaksa senin her şeyim".
> Ekho başka bir şey söylemedi: "Senin her şeyim."[8]

En sonunda karşılıksız aşkından kuruyup gider Ekho, taş olup bedensiz ve sözsüz bir yankıya dönüşür. Narkissos ise arkasında nergis çiçeği bırakarak sudaki aksinin peşinde yitip gider. Aksiseda orijinali silen bir izdir artık. Ekho'nun bedeni taşlarda, kayalarda yankılanır, uğuldar; saf ve temiz, katışıksız ve bedensiz pür bir sese dönüşür. Ya da belki şöyle demeliyiz: Dönüştüğü taş onun bedeninin izi, kalan tek imgesidir. Dolayısıyla mıknatıs-ses bir yankı, bir aksisedadır, sesin kendine özgü silinemez/boğulamaz rezonansının diğer adıdır.

8. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, s. 231.

Patriyarkal sembolik düzenin ekonomisi içinde bu hikâyede, bu dil oyununda yenik düşmüş gibi görünen Ekho'dur, ama tümüyle de güçsüz değildir. Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* adlı önemli kitabında benim "güçsüzün gücü" dediğim durumu şöyle açıklar:

Logos'a* gelindiğinde, genel olarak kadınların kendilerini "doğal" kadınsı yetersizliğe uygun düşen bir sessizliğe ayarladıkları söylenebilir. Bununla beraber Ekho için söz konusu olan, semantik bileşenlerden tümüyle yoksun olan bir ses vasıtasıyla *logos*'u yeniden-sesleme meselesidir. Dolayısıyla yeniden-sesleme semantiği ortadan kaldırmak'tır. Nymphe'nin önerdiği, seslerin semantiğini yeniden kurma işi Narkissos'a düşer. En nihayetinde Narkissos, örnekleyici narsisizmine uygun bir biçimde Ekho ile değil, sadece kendisiyle "diyalog kurar". Kendisiyle diyalog kurar, kendi kendisini yorumlar ve kendi kendisini yanlış yorumlar.[9]

Dil değil, ses; semantik doku ya da gramatik sınırlar değil, insanın varoluşu ve o bedenin ürettiği tüm sesler "mıknatıslı"dır. Gezi de dilin sözü olmayan başka bir sesin tahayyül edilmesine imkân vermişti. Gerçek algı, görüneni duymak ya da görmekten daha fazlasıdır. Bakma ve duyma performatiftir, halihazırda verili değildir; duyduğumuza ve gördüğümüze anlamı biz veririz, dinlediğimizin ve baktığımızın hikâyesini biz yazarız. Sesin politik, toplumsal, estetik ve performatif yanını vurgulayan "mıknatıs-ses" terimi, üretimin değiş tokuş edilip taşındığı bir mekânın, iletişimin sürdürülüp genişlediği bir ânın emaresidir. Ses ve anlam arasındaki ayara ahenksizlik katmakla suçlanan demokratik olmayan sesler değildir bunlar; nafile sesler, beyhude çınlamalar ya da kuru gürültü değildir. Gündelik ritmin dışındadır, ama gerçek ritimdir. Zaten demokratik ve özgürlükçü politika her şeyden öte gürültünün politikası olmak zorunda değil mi? Gürültü yoksa çatışma yoktur; çatışmanın olma-

* *Logos*, Batı felsefesinin yazıya (*writing*) karşı imtiyaz yüklediği kökensel terimi olarak, pür ve saf, özmevcudiyetli (*self-presence*) bir konuşmadır. Bir anlamda "hakikatin bilgisi" olarak ayrıcalıklı bir konumda yapılandırılmıştır.

9. Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Standford University Press, 2005, s. 167.

dığı suskun bir politik dil asla demokratik bir iletişim modeli ve biçimi sun(a)maz. İletişimin, dolaşım ve atomlaşma şeklinde ikiye ayrıldığı modern toplumda yalnızca bir mit olduğunu öne süren De Certeau şöyle yazar:

> Bir yandan vurgu dolaşım halindeki her şeye (insanlar, şeyler ve fikirler), yolculuğa, ulaşım biçimine, okullara ve medyaya, fikirlerin ve imgelerin bu iki büyük değiş tokuşuna yapılır. Diğer yandan ise toplumsal örgütlenme grupları, bireyleri ve gelenekleri durmadan dağıtır ve parçalar; geçmiş düşünme biçimini, bağıntıların kullanımını, gündelik yaşamın dilini ve jestlerle konuşma edimini oluşturan belleği yapılandıran bütün o içsel mantığı çökertir. Toplumsal mekâna yayılan bilgi arttıkça bu mekânı pratik edenler arasındaki ilişkiler azalır. Böylece iletişim, iletilen ve yayılanların kavşak noktasında bir paradoks halini alır: İletişimin yayılımı arttığında aslında gerçekliği eksilmiş olur. Bu gerilimlerin merkezinde mevkiyle bağlantılı bir mekân yer almaktadır.[10]

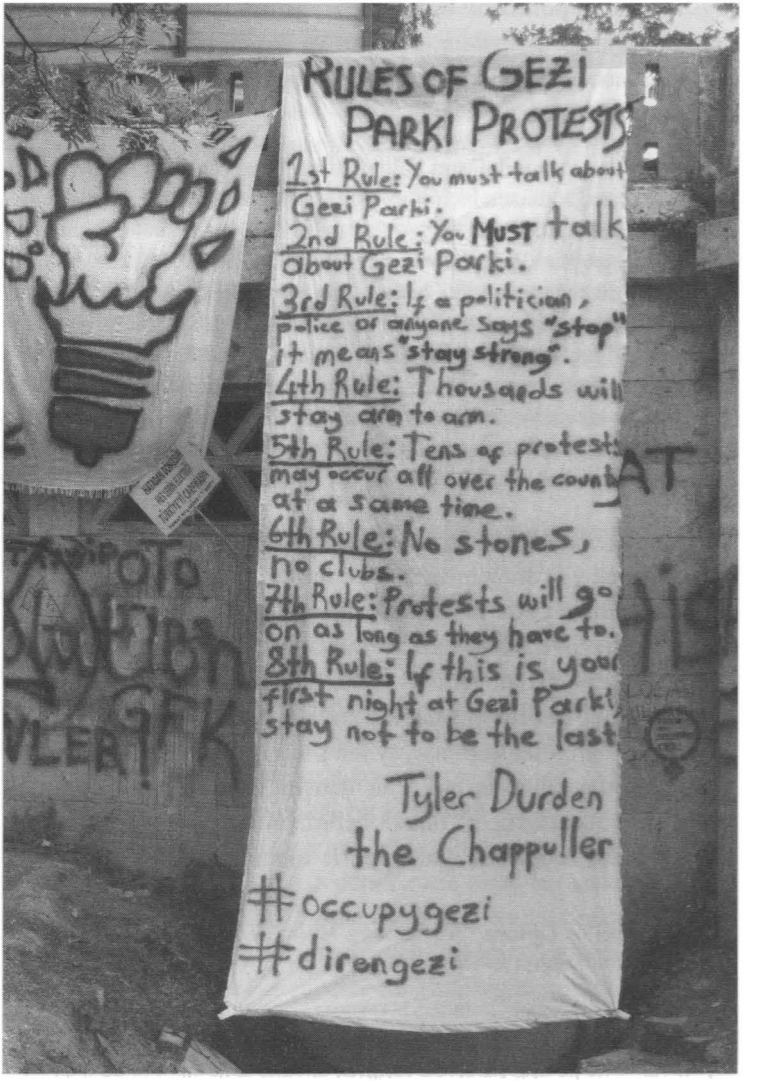
De Certeau, iletişimin gerçek mahalini ise halihazırda verili olmayan, yaşanan ve deneyimlenen kent mekânı olarak belirleyecektir. Bu pratik edilen ya da yaşanan mekânda ilişki bireysel rotaların kesişmesiyle tayin edilmiş tekil bir mahal olarak ortaya çıkar.[11]

"Yaşarken yazılan tarih"[12] Gezi, böyle bir mahalin pratikteki karşılığı oldu. Taksim Meydanı'nı mesken tutan ve yaklaşık iki hafta boyunca tüm ülke sathına yayılan direniş (*Occupy Gezi*) iktidar tarafından dayatılandan farklı bir iletişim talebinin kavşak noktasında bir "mıknatıs-kent" olarak belirdi. Kentin ortasındaki küçük bir yeşil alan mekânsal dinamiklerle toplumsal hareketleri gayet

10. Michel de Certeau, "A Necessary Music", *The Capture of Speech and Other Political Writings* içinde, s. 91.

11. *A.g.y.*

12. Ana akım medyanın, direnişin sebat eden sürekliliği nedeniyle bir anlamda Gezi'yi yüzeysel de olsa haber olarak vermek zorunda kalmasına karşın sansür sürekliydi. Öyle ki Gezi Parkı'nda başlayan direnişi tarihselleştirecek olan NTV Tarih Dergisi'nin hazırlanmakta olan sayısı basılmadı, ardından da dergi tümden kapatıldı. Bu sayı önce internete koyuldu, kısa bir süre sonra da Metis Yayınları tarafından basıldı. Gün gün ve saat saat Gezi'deki olayların kronolojisi için bkz. Gürsel Göncü ve diğ. (haz.), *Fevkalade Kitap: #yaşarken yazılan tarih, Gezi Direnişi ve Halk Hareketlerinin Geçmişi*, İstanbul: Metis, 2013.

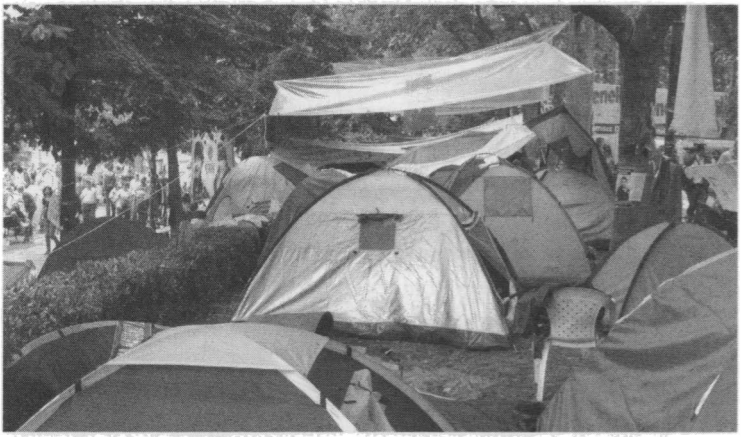

RULES OF GEZI PARKI PROTESTS
1st Rule: You must talk about Gezi Parki.
2nd Rule: You MUST talk about Gezi Parki.
3rd Rule: If a politician, police or anyone says "stop" it means "stay strong".
4th Rule: Thousands will stay arm to arm.
5th Rule: Tens of protests may occur all over the coun at a same time.
6th Rule: No stones, no clubs.
7th Rule: Protests will go on as long as they have to.
8th Rule: If this is your first night at Gezi Parki, stay not to be the last.
Tyler Durden
the Chappuller
#occupygezi
#direngezi

GEZİ PARKI, TAKSİM, İSTANBUL. HAZİRAN 2013. FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

grift ve yaratıcı biçimde ilişkilendiren bir dizi olayın mahaliydi. Bu mahalde farklı siyasi görüşe, toplumsal sınıfa ve kültürel geçmişe sahip insanlar politik konuşmanın, konuşma-ediminin ötesinde ve berisinde ne anlama geldiğini, gelebileceğini hatırlattılar: Otoriter rejimler sözcüklerin değiş tokuşunu, bilginin ve fikirlerin dolaşımını, dolayısıyla iletişimin tüm biçimlerini kontrol altında tutmak isterken, direnişçilerin hem gerçek mekânda hem de sanal ortamda (özellikle Twitter ve Facebook gibi sosyal medyalarda) gün ve gün, an ve an görsel ve yazınsal malzemelerle kurdukları kendi haber ağları birer artık-gösterge olarak kent mekânına eklemlenen bir beden politikasından beslendi, oradan yayıldı. Zaten direnişin ilk günleri ana akım medya ve haber kanalları İstanbul'un merkezindeki direnişi bilinçli bir biçimde tamamen görmezden geldi, ekranlara taşımadı. Yine de belki sırf bu nedenle iletişimden beslenen, yayılan, genişleyen ve bu anlamda geçişli bir mevcudiyete sahip olan Gezi'nin beden politikası mıknatıslıydı.

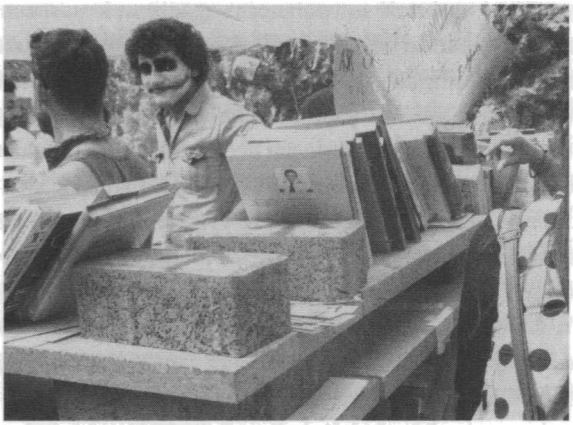
"Mıknatıs" her şeyden önce mekân ile olayı, öznellik ile hareketi çok kendine özgü bir biçimde birleştiren mekânsal bir pratiğe göndermede bulunuyor. Bu aynı zamanda insanları o mahale nedenli/nedensiz çekmesiyle de bir kuvvet uyguluyordu. Parkta kurulan kolektif kent yaşamında tıpkı bir kenttekine benzer eczane, ambulans, kafe, bakkal, dükkân, berber, çocuk parkı, meyve-sebze bahçesi, radyo istasyonu, televizyon kanalı, gazete, kütüphane, Devrim Müzesi vb. gibi hizmet alanları kurulmuştu. Paranın geçmediği parkın içinde yiyecekten ilaca, gaz maskesinden suya kadar her şey kamu tarafından yine kamu için seferber ediliyordu. Pazar ekonomisinin dayandığı karşılıklılık ilişkisinin yerini dayanışmanın gönüllü emeği almıştı. Herkesin işi bir ucundan tuttuğu parkta *de facto* bir emek yoktu. Aksine kolektif olarak bir değer üretmek vardı. Ayrıca hem emek hem de değer artıktı; başka bir deyişle, hem herkese aittiler hem de hiç kimseye ait değildiler.

Başka ülkelerdeki *occupy* direnişlerinde olduğu gibi Gezi de kenti radikal bir biçimde yeniden düşünmenin kanallarını açtı. "*Occupy*" sözcüğünün bire bir karşılığı olan "işgal etmek", direniş söz konusu olduğunda daha geniş bir anlam ve eylemler dizgesini dev-



GEZİ PARKI, TAKSİM, İSTANBUL, HAZİRAN 2013. FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

reye sokar: mekânı temellük ederek mekâna farklı bir biçimde yerleşmek. Gezi'nin temel sloganlarından "Her Yer Taksim, Her Yer Direniş" direnişin bu içsel mantığını ortaya koyuyordu. Parkın içindeki çadırlar, mekânı temellük ederek, kendileştirerek bir tür kent göçebesi olma önerisiydi. Kürsüler ve sahneler özgür ruhların ev sahipliğinde eylem alanlarıydı. Edebiyat, müzik, sinema ve çizgi romanlardan esinlenen duvarlardaki graffitiler, ağaçlardaki bayraklar ve afişlerse rengârenk olmanın ne anlama geldiğinin, gelebildiğinin göstergeleriydi. Gezi, parktan büyük ve İstanbul'un sınırlarından geniş bir yere tekabül ediyordu. Parkta nöbet tutanlar ya da akşam işten çıkıp parka gelenler dışında, gelemeyen kent sakinleri de kendi mahallerinde sloganlar atıp pankartlar açıyor, sokağa çıkamayanlar evlerinin pencere ve balkonlarından tencere-tava sesleriyle direnişe destek veriyorlardı. Bu kadar da değildi. Başkent Ankara dışında 70'ten fazla kente ve kasabaya sıçrayan eylem ülke sınırlarını aşarak Avrupa ve Amerika'daki kentlere yayıldı. Öyle ya da böyle, tek tek ya da hep birlikte, insanlar gönüllü olarak spontan bir biçimde sokaklara çıktılar, müşterekleştiler ve direnişe katıldılar. Beklenmeyen bir şeydi bu, ama Jacques Rancière *Siyasalın Kıyısında*'da bu yeni tip demokratik katılımın formülünü halihazırda vermişti aslında:



GEZİ PARKINDA KÜTÜPHANE, HAZİRAN 2013.
FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

Hakiki katılım, bugün sokağı işgal eden öngörülemez öznenin icat edilmesi, hiçbir şeyden değil bizzat demokrasiden doğan şu hareketin icat edilmesidir. Demokrasinin kalıcılığının güvencesi, tüm ölü zamanların ve boş mekânların, katılım ya da karşı-iktidar biçimleri tarafından doldurulması değildir; aktörlerin ve eylem biçimlerinin yenilenmesidir, bir batıp bir çıkan bu öznenin yeniden belirmesinin daima açık uçlu olanaklılığıdır. Demokrasinin denetimi de, ona benzemeden edemez: oynak ve gelgitli, yani güvene dayalı.[13]

İletişimin politikanın temeli olduğunu ifade ederken Rancière'nin bu "beklenmeyen, gelip-geçici" öznesinin duyumsal özne olduğunu da ben eklemek isterim: Ben görsel, işitsel ve dokunsal bir alanımdır ve dolayısıyla her an diğer insanlar ve diğer şeylerle ilişki içindeyimdir, onların yapıp etmelerine bağlıyımdır. "Mıknatıslılık", gerçekliğin algılanıp kavranmasının perspektifler-arası ve öznellikler-arası olduğu ve dolayısıyla göz, kulak, ağız/dil, burun ve teni kapsayan bir oluşa işaret ettiği anlamına da gelir.

28 Mayıs 2013 akşamı kent merkezinin ortasındaki küçük bir yeşil alanı koruma gayesiyle ekolojik bir hareket olarak başlayan,

13. Rancière, *Siyasalın Kıyısında*, s. 70.

31 Mayıs 2013 tarihinde ise polislerin ağaçların kesilmesini önlemek maksatıyla parkta nöbet tutan birkaç kişinin çadırını ateşe vermesi ve hemen ardından da biber gazı, gözyaşartıcı bomba ve basınçlı suyla protestocuları şiddet kullanarak dağıtmasıyla iyice tırmanan olaylar gittikçe otoriterleşen neoliberal ve muhafazakâr AKP hükümetine karşı topyekûn bir protestoya dönüştü.[14] Taksim Meydanı'na ulaşan araç trafiğinin tünel ve viyadüklerle yerin altına alınacağını açıklayan dönemin hükümeti Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Taksim Yayalaştırma Projesi kapsamında 1936 yılında yıkılan Osmanlı Topçu Kışlası'nın (1806) bir replikasının Gezi Parkı'ndaki eski yerine yapılması planlanıyordu. Yeni Topçu Kışlası bir alışveriş merkezi, rezidans ya da otel olarak planlanıyordu.

Gerçekte kışla, İstanbul Belediyesi'nin 2011 yılında kullandığı "İstanbul Hazır Hedef 2023" sloganı çerçevesinde Osmanlı geçmişinin yeniden canlandırılarak, kentin Dubai-Singapur benzeri bir ticaret, finans ve turizm merkezine çevrilme planının yalnızca küçük bir parçasıydı. Fitili ateşleyense kışla binası için Gezi Parkı'ndaki ağaçların kesilecek olmasıydı. Hükümet ısrarlı olunca eylem bir direnişe evrildi. Artık insanlar tek bir nedenle değil, pek çok farklı nedenle parkta ve meydandaydılar: "Taksim Yayalaştırma Projesi" adı altında Taksim Meydanı'nı trafiğe kapatarak meydandaki insan hareketliliğini büyük ölçüde önleme ve kontrol etme girişimi, "kentsel dönüşüm" adı altında kent merkezindeki yoksul insanların yerlerinden edilmesi ve binaların rantın geometrisiyle el değiştirmesi, 2013 yılındaki 1 Mayıs'ın meydanda kutlanmasının yasaklanmasının işaret ettiği ifade özgürlüğü, toplanma ve protesto haklarının ortadan kalkacak olması, hükümetin kürtaj yasağı, alkol sınırlaması ve bizzat dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından tekrar tekrar dillendirilen üç çocuk ısrarı gibi doğrudan hayat tarzına müdahale eden söylemleri, medyada iyice artan sansür ve bilgi manipülasyonu insanları adeta bir mıknatıs gibi bu alana çekmişti. Direnişçiler devletin manyetik olarak işleyen katı bölme ve ayrıştır-

14. Gürsel Göncü ve diğ. (haz.), *Fevkalade Kitap: #yaşarken yazılan tarih*, *a.g.y.*

malarını, sert denetim ve yönetimlerini, sabit dışlama mekanizmalarını devre dışı bırakacak bir kamp hayatı kurarak kentsel coğrafyayı tekrar tekrar yeniden ürettiler. Gezi'de kentsel mekânları kullanırken, mekânı "kazanılmış yere" dönüştürürken ortaya çıkan hareketli ve akışkan mahal, Michel de Certeau'nun, "yürüyen özne'nin devingenliğini" bir yeri bir diğerine aktif olarak bağlayan uzamsal bir yaratı olarak kavramsallaştırmasını anımsatmaktadır. Yine De Certeau şöyle yazmıştı: "...yürüyen kişi, konumuna göre bir yakın ve uzak, bir *burası* ve *orası* yaratır."[15] De Certeau'nun tabiriyle "taktikler"in bulunuşu sayesinde kişi halihazırdaki yerin kurallarına uymaz, o yerle tanımlanmaz ya da özdeşleşmez. Bu tip bir mekân üretimi ve öznellik hali benim "mıknatıs-kent" fikrime yakın düşmektedir.

Sözünü ettiğim "mıknatıs-kent", her şeyden önce, birer mıknatıs gibi işlev gören hareketli öğelerle mekândan yere, sabit olandan geçici olana doğru bir kaymaya işaret ediyor. "Mıknatıs-kent" akışlar tarafından üretilen çoklu mekânlardan oluşan yoğun bir topografyadır. Bu kent, sabit bir kullanım biçimi ve yöntemi dayatılarak yazgısı sınırlandırılmış birtakım örgütsel ve düzenleyici öğelerden azade, alternatif bir akışlar şebekesinin oluşmasını mümkün kılar. Aynı mahalde farklı öğelerin birlikte var olması ihtimalini dışlamaz. Yalnızca hızlar, akışlar ve katlanmalar vardır, tıpkı Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "rizom" olarak kavramsallaştırdıkları sistemlerde olduğu gibi: "Bir rizomda, aynı strüktürde, ağaçta ya da kökteki gibi, noktalar ya da konumlar yoktur. Sadece çizgiler vardır."[16] Mimari öğeler mekânlar olarak yerleri ve kimlikleri birbirine kenetlerken, manyetik öğeler dinamik güçlerin vektörel hareketleriyle "kazanılmış yer"ler olarak ortaya çıkar. "Mıknatıs-kent" homojen bütünün yapılandırılmış kurumsal mekânlarını kendi marjlarına doğru çeker ve iter.

15. Michel de Certeau, "'Making Do': Uses and Tactics", *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1988, s. 99.

16. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Londra: The Athlone Press: 1992) s. 8.

"Mıknatıs-kent"in mümkün kıldığı ya da kendi içinde barındırdığı yer/ler, mimari için değil insanlar içindir. İnsanların eylemleriyle gerçekleşen bu yerler ille de binalarla ya da duvarlarla çevrili değildir; net bir biçimde tanımlanmış ve sabitlenmiş bir karşılaşma ve deneyim modelinden yoksundurlar. Tersine bu mekân olmayan yerler, onu tanımlayan eylemlerle birlikte hareket ederler ve biçim bulurlar. Net bir kimliğin ya da sabit bir işlevin olmayışı nedeniyle, söz konusu yerler, kendi içlerinde gerçekleşen geçici ve uçucu eylemlerle yoğrulabilir ve yeniden tanımlanabilirler. Bu, "bir noktada kırılabilen, parçalanabilen ama eski çizgilerinden birinde ya da yeni çizgilerde yeniden başlayabilen bir rizom"[17] olarak değişmez bir niteliktir. İnsanlar çoklu giriş yolları ve çıkışlarla uzamsal erişimlerini kendi beden devinimleriyle yaratırlar. Gezi'dekiler yapılandırılmış çevrenin saklı alanlarının içinde bir pratik, eylem ve davranış (jest) alanı üreterek, bizi, zaman ve uzama dair sabit kategorilerden ve özel ile kamusala ait katı tanımlardan ve anlayışlardan vazgeçmeye ittiler.

"Mıknatıs-kent" bağlamında ilginç bir tarihsel bilgiyi de paylaşalım. Ebenezer Howard'ın 19. yüzyıl sonundaki meşhur "Garden City" (Bahçe Kent) anlayışında "kent" ile "kasaba" arasındaki ilişkinin yeniden kurulması gerekliliği fikrini net bir biçimde ortaya koymak için başvurduğu planında üç ayrı mıknatıs çıkar karşımıza. İlk olarak *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898) başlığıyla basılan, bundan birkaç yıl sonra ise *Garden Cities of To-morrow* (1902) başlığıyla yeniden basılan Howard'ın kitabında yer alan çizimde üç mıknatıstan her biri sırasıyla "kasaba", "kent" ve "kent-kasaba" (geleceğin kenti) olarak isimlendirilmiştir.[18] Merkezden çepere doğru halka halka açılan üç mıknatıstan "kasaba" ve "kent", kent ile kasabanın birbirinden izole olduğunu imlerken, plan üzerinde kasabanın ve kentin sahip olduğu avantaj ve dezavantajlar

17. Deleuze ve Guattari, *a.g.y.*, s. 9.

18. Ebenezer Howard'ın planı ve tartışma için bkz. Robert Beevers, *The Garden City Utopia: A Critical Biography of Ebenezer Howard*, Londra: Palgrave Macmillan, 1988 ve Dugald MacFadyen, *Sir Ebenezer Howard and The Town Planning Movement*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1970.

maddeler halinde yazılmıştır. Howard'ın kendi önerdiği kent planında ise kent ile kasaba ayrımının ortadan kalkmasıyla toplum ve doğanın üretici güçlerinin daha etkili biçimde kullanıldığı yeni bir uygarlık mümkün olacaktır. Planda bu üç mıknatısın kavşak noktasında "İnsanlar" ibaresi ve onun altında da "Nereye Gidecekler?" sorusu yerleştirilmiştir. İşte Howard kendi ütopik kentinin bu sorunun yanıtı olacağını ve insanları kendisine doğru çekeceğini düşünmektedir.

Yoksul semtlerin ve gecekondu mahallelerinin olmayacağı bu yeni kentte, Howard'ın deyimiyle, "doğanın güzelliği", "toplumsal inşa", "yüksek maaş", "sermaye akışı", "temiz su ve hava", "ışıklı evler", "özgürlük" ve işbirliği daim olacaktır. Howard, ayrışma ve sınıflandırmanın işlemeyeceği dairesel forma sahip bu kenti merkezden çeperlere doğru halka halka açılacak şekilde düşünmüştür. Howard'ın "mıknatıs-form" anlayışı onun mimariden bir yekparelik beklemediğini gösterir. Tersine, her birinin diğeriyle açık ve rahat bir ilişkide olduğu işlevsel üniteler ve onları yaşayan ve yaşatan insanlar öngördüğünü söyleyebiliriz.

Howard'ın öngördüğü düzen yerine düzensizlik değildi. Kentin gerçek bir kamusallığa sahip, herkese açık ve özgür bir mekân olmasını arzuluyordu. Mülkiyetin kişisel olmadığı geleceğin bu kentinde merkezde geniş bir bahçe yer alıyordu ve tüm kent bu merkezden halka halka altı geniş bulvarla açılıyordu. İç içe geçmiş halkaların ilkinde yer alan bahçenin içinde futbol, tenis, kriket gibi açık hava sporları, çevresinde ise bu yeşil alana bakacak şekilde konumlandırılmış belediye binasıyla müze, kütüphane, resim galerisi, konser ve konferans salonu gibi diğer kamu binaları bulunuyordu. Onun dışındaki ikinci halkada yer alan evler kenti eşit parçalara bölen altı bulvara açılıyordu. Kentin sanayi bölgesi (fabrikalar, atölyeler, ambarlar, teknik okullar, market ve mağazalar vb.) ise bu yerleşim bölgesinin dışındaki en son halkada yer alıyordu. Dolayısıyla Howard'ın bir kent ideali olan "mıknatıs-kent"i mutlu, özgür ve sağlıklı bir toplumun evi olacaktı.[19]

Ekolojik bir hareket olarak başlayan Gezi, ilginç bir biçimde Howard'ın ütopyasına göz kırptı diye düşünebiliriz pekâlâ. Gezi

Parkı bir mıknatıstı, çünkü Taksim Gezi Parkı'nın hem içinde hem de dışında faaliyet gösteren "artık bir mekân" üreterek bir kentin ne olması ve nasıl olması gerektiğini hatırlatıyordu. "Occupy Gezi" olarak evrensel bir dille de adlandırılan direniş, olayların meydana gelmesine, Michel Foucault'nun sözcükleriyle söyleyecek olursak, "hatırı sayılır noktaların dağılımı"nın ortaya çıkmasına vesile oldu; öyle olaylar ki "merkez yok, ama her zaman dağıtılmış, mevcudiyet ile namevcudiyet, fazlalık ile eksiklik arasında bocalayıp duran bir pasaj tayin eden bir silsile var"dı.[20]

Charlie Hailey, *Camps: A Guide to 21st Century Space* (2009) adlı kitabında kamp mekânı ve kamp fikrini bu yüzyılın yaşamını tanımlayan bir ölçü olarak ele alıp inceler. Kampların hem açık hem de kapalı olduğunu belirten Hailey, bu belirsizliğin kamp ve kamp çevresini aktif bir mekânsal alan olarak tayin ettiğini öne sürer. Şöyle yazar: "Uzak ve yakın, sürekli ve geçici, derlenmiş ... ve dolaysız olaylar kamp kurulmuş alanı etkinleştirir ve vasıflandırır. Alanı ve olayı buluşturan kamp gerçek bir mekânsal pratiktir."[21] Kitabında kamp alanını deneyim mekânı, travma, strateji ya da tamamlanmamış özgürleşme mekânı olarak inceleyen Hailey, kampı başka hiçbir mekânın yapamadığı bir mücadele, aciliyet ve varoluş olanaklarına sahip bir mahal olarak belirler. Her şey şimdide olur. Gezi, iktidarın gelecek distopyasına, aciliyet taşıyan bugünün ütopyasıyla yanıtı veriyordu. Protestolarda yer alan farklı grup ve bireylerin (sol gruplar, ulusalcılar, Atatürkçüler, İslamcılar, futbol takımlarının fanları, feministler, çevreciler, ekolojistler, dindarlar, Kürtler, Aleviler, göçmenler, LGBTT'liler ve daha niceleri) devletin kolluk kuvvetlerine karşı geliştirdikleri stratejik tavır ve eylemler arasındaki karmaşık dinamikler, park içinde ve/ya park dışında, hatta kent ve ülke dı-

19. Bkz. Beevers, *The Garden City Utopia* ve MacFadyen, *Sir Ebenezer Howard and The Town Planning Movement*.

20. Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum", *Language, Counter Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde, haz. Donald F. Bouchard, Oxford: Basil Blackwell, 1977, s. 165.

21. Charlie Hailey, *A Guide to 21st Century Space*, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 2009, s. 3.

şında devam eden direniş sırasında vuku bulan her olayın manyetizmasını belirledi. Aynı kentte yaşamakla birlikte başka bir şekilde bir araya gelmesi neredeyse imkânsız heterojen ve akışkan bir topluluk direniş sırasında bir anda ortaya çıkıverdi. Zeynep Gambetti, Gezi hareketini yeni bir "beden politikası" olarak kavramsallaştırırken şöyle yazar: "Polis şiddeti tarafından küstürülen ya da zulüm gören, otoriter rejim tarafından boğulduğunu hisseden herhangi bir 'beden' sokaklara çıkmıştı. Burada vurgu orada bulunmak için bedenin spesifik ya da kişisel motivasyonu değil, 'sokağa çıkmış olmak'tı."[22] Dolayısıyla beden, tüm kimlik kodlarının ve aidiyet bağlarının ötesinde kırılgan bir beden, çıplak bir beden olarak oradaydı, çünkü bedenin kendisi mıknatıslıydı. Bir Gezi eylemcisi bu "mıknatıslılığı" şu şekilde ifade eder:

> Biz şair değiliz; şairler şiir yazdılar. Filmci değiliz; filmciler film çektiler. İnsanlar imza attılar, Facebook'tan onu yaptılar. Abi hiçbir şey yapamadık. En sonunda bedenen buraya geldik. Bunu göstermek için... Çünkü demokraside başka yol kalmadı, bırakmadı bize yani... En sonunda dedik ki buradayız ve seni istemiyoruz demeye böyle geldik. Kendimizle geldik.[23]

Dolayısıyla dile ve bedene hapsolmak zorunda değildik. Politik dil birçok başka mecrada vardı: Bu yüzden Gezi'de konuşma-edimi yerine şiir, ironi, parodi, bedensel jest, müzik ve daha nice sesler vardı.

"Mıknatıs-kent" birer mıknatıs gibi işleyen çoklu-bedenlerden ve çoklu-mekânlardan meydana gelmiş bir topografyadır; mıknatısla(n)malar ve artık-mıknatısla(n)malarla örülü bir mahaldir. Gezi direnişinde her bir kişinin mekânda bulunan diğer kişilerle birlikte özel ve taşkın bir mevcudiyeti vardı. Alandaki polisin hareketine ve şiddet kullanımına bağlı olarak yeni bir eylem planı kendiliğinden, özellikle *Twitter* ve *Facebook* yoluyla hemen devreye girebiliyordu.

22. Zeynep Gambetti, "Occupy Gezi as Politics of the Body", *Making of a Protest Movement in Turkey #Occupygezi* içinde, haz. Umut Özkırımlı, Palgrave -Pivot, 2014, s. 93.

23. Alıntılayan Burak Üzümkesici, "Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2:17, Bahar 2018, s. 28.

Kalabalık çok büyük ve çok akışkandı, hem çok koyu hem de çok yayılmacıydı. Dolayısıyla alanda, sokakta ya da evde, nerede olursa olsun protestocuların etkinliği, Judith Butler'den ödünç alarak söyleyecek olursak, "performatif bir güç" olarak faaliyet gösteriyordu. Butler'ın bir tür "karşı-güç" olarak kavramsallaştırdığı "performatif güç", henüz hukuka dahil edilmemiş ve hiçbir zaman tümüyle hukuka dahil edil(e)meyecek bir şekilde de olsa aslında tam bir kamusallık talebidir. Aynı zamanda bu performatif kamu yalnızca konuşma-edimini değil, ama aynı zamanda bedensel eylem, jest, hareket, toplanma ve olası şiddete karşı koyma ve direnmeyi de içerir.[24] Butler'ın burada Hannah Arendt'in politikayı "görünme", ortaya çıkma olarak tarif etmesine karşı aldığı bir mesafe vardır. Bilindiği üzere Arendt politik eylemi bedenin diğer bedenler tarafından görülmesi olarak ve konuşmayı bedensel ve linguistik bir hak eylemi olarak koşullandırır. Butler ise Arendt'in bu yanlış olmamakla birlikte eksik gördüğü tanımını beden ve dil nosyonunun alanını genişleterek yeniden çizer:

Görünme basit değildir, çünkü belli bir öznelerarası yüz yüze gelme halinde ortaya çıkar. Birimiz diğerimiz için görsel bir fenomen değilizdir yalnızca: Seslerimiz kaydedilmeli ve böylece duyulmalıdır; ya da bedensel olarak ne olduğumuz diğeri için oluş halinde bir biçimdir. Görünmeyle ne görebiliriz ne de duyabiliriz; perspektifinin ne tümüyle öngörülebildiği ne de kontrol edilebildiği bir diğeri için bedensel olarak hazır ve mevcut hale geliriz. Bu şekilde ben bir beden olarak sırf kendi kendime ve en önce kendim için var değilimdir; kendimi bulmak, tabii bu mümkünse eğer, diğerlerinin perspektifiyle inşa edilir ve ayrıca kendimi kaybetmem de böyle gerçekleşir. Dolayısıyla, politik eylem için öngöremediğim biçimde başkalarına görünmem gerekir ve bu şekilde bedenim sahip olmadığım ama kesinlikle bana sahip olan perspektifler tarafından kurulur. Bu önemli bir noktadır, çünkü bedenin yalnızca benim perspektifimi kurması gibi bir durum yoktur; perspektifi yerinden eden ve bu yerinden etmeyi bir zorunluluğa çeviren de odur. Bu en sarih haliyle birlikte eyleyen bedenleri düşündüğümüzde meydana çıkar. Tek bir

24. Judith Butler, "Bodies in Allience and the Politics of the Street", *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism* içinde, haz. Meg McLagan ve Yates McKee, New York: Zone Books, 2012, s. 120.

GEZİ SIRASINDA TAKSİM MEYDANI'NDA, HAZİRAN 2013.
FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

bedenin görünürlüğün [ortaya çıkışın] mekânını üretmesi mümkün değildir; bu eylem, bu performatif pratik sadece benim bedenimle diğerinin bedeni arasında boşluk inşa eden bir mekânda yer alan bedenler "arasında" meydana gelir. Bu şekilde bedenim politik olarak eylediğinde, kendi başına hareket etmez. Gerçekten de bedenim eylem "ara(sın)da" zuhur eder.[25]

Gezi bağlamında Butler'ın öne sürdüğü bu "ara(sın)da", mekânlar, diller ve bedenler boyunca ya da onları katederek gelişen ve yayılan bir sosyal olay olarak işlemiştir. Gezi'de de eylemler silsilesi bireysel olanı geçici bir topluluğa dönüştürerek, mevcut kenti protestonun mikro-kentlerinin ta içine doğru çekmekte başarılı oldu. Çoğul konumlanmalar ancak kentteki diğer konumlarla ilişkiler aracılığıyla üretilebilir. Öyleyse "mıknatıs-kent" kavramı ile gelmek istediğim noktayı şöyle netleştirebilirim: Nihai bir kent yoktur, çoğul öznelerin ortaklaşa ikamet ettiği çok-mahalli kamusalların olduğu, açık ve akış halinde manyetik bir topografya vardır sadece.

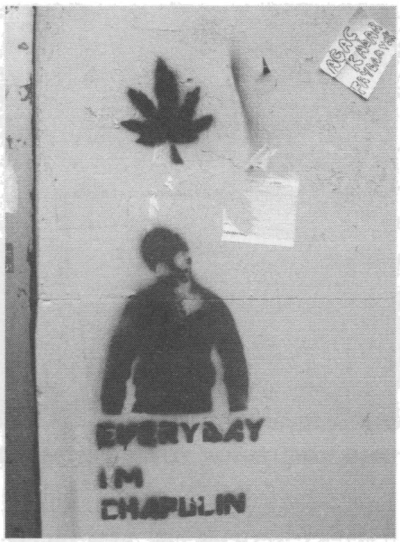
Tabii bu hikâyenin iktidar açısından tanımını gayet iyi biliyoruz:

25. *A.g.y.*, s. 121.

Her türlü fark değersizleştirilmek ve kriminalleştirilmek için "barbar", "vandal", "terörist", "marjinal" gibi türlü sözlerle yaftalanır. Erdoğan, 2 Haziran 2013 tarihinde protestocuları "çapulcu" diye nitelendirdiğinde bu söz hemen "nefret-sözü"nden çıkarılarak dile geri kazandırıldı. Ne de olsa yalnızca dilsel varlıklar olmaktan ibaret değiliz. Bu kavram bir fiil olarak Türkçe ya da İngilizce (*chapul, chapuling*) olarak dolaşıma sokularak ifade özgürlükleri için mücadele eden kişiler için kullanılmaya başladı. Butler performatif olarak işleyen dilin "yaraladığı"nı öne sürdüğü *Excitable Speech: A Politics of the Performance* (1997) adlı kitabının daha en başında belirtir: "Bir isimle çağrılmak kişinin öğrendiği dilsel yaralanma formlarının ilklerindendir."[26] Dilin kendisi şiddetti(r). Dolayısıyla beden dili taşımak zorunda değildi. Tersine temellük yoluyla yenilenen dil bedeni başka bir yere taşıyabilir(di). Bir graffitide örneğin İngilizce olarak şöyle yazıyordu: "*Everyday I'm Chapuling*" (Her gün Çapulluyorum).

Gezi Parkı'nda geçirilen yaklaşık yirmi günlük süreçte parkın çeşitli noktalarında kurulan irili ufaklı sahne ve kürsülerde insanlar kendilerini bedenleriyle ifade etmek için söz, müzik, dans ve performansa başvurdular. Bunların içinde en ilginçlerinden biri sanatçı Osman Bozkurt'un kamerasına yakalanmıştı. Bozkurt'un "Foggy" (Sisli-Puslu, 2013) başlıklı, Gezi'deki çadırların benzerlerinin gelişigüzel ve biraz da savruk bir biçimde konulmasından meydana gelen yerleştirmesinde bazı çadırların içinde iPad'ler yer alıyordu. Bu iPad'lerde gösterilen videoların birinde genç bir protestocu parkın ortasında tek başına bir tür performans gerçekleştirmektedir. 5 Haziran 2013 tarihli "Prohibitions" (Yasaklar) başlıklı videoda genç adam üzerinde motorcu kıyafeti ve kafasında "Direniş" yazan kaskıyla parkın içinde yanından berisinden geçen insanlarla doğaçlama bir biçimde iletişime geçmektedir. Bunu iktidarın dilini etkin ve yaratıcı bir biçimde temellük edip onu tekrar iktidara döndürerek yapar. Performansında kalabalıktaki insanlara emir kipi cümlesiyle

26. Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York ve Londra: Routledge, 1997, s. 2.



FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

gayet tanıdık bir dizi fiili farklı varyasyonlar içinde bir araya getirerek peşpeşe, arada esler de vererek sıralamaktadır:

... gülme, konuşma, nefes alma, düşünme, görme, duyma, bilme... defol, ne bakıyorsun?... konuşma, defol, çapulcu... ne bakıyorsun? Gülme, sus, konuşma, duyma, görme, bilme... çekil, defol, çekin ["fotoğraf çekebilir miyim?" diye soran orta yaşlı bir adama sarfettiği sözler]... defol, kapa çeneni... çapulcu... çekme, ananı da al git [onunla *selfie* çektiren genç kıza]... defol, konuşma, sus, gülme, düşünme... ne bakıyorsun?... çapulcu... defol... gülme...

Bu yeniden-sahnelemede güçlünün tok hükümran dili güçsüzün mıknatıslı dilinde ipi kopan bir tesbihin boncukları gibi dağılıp boşalır, parçalanıp etrafa saçılır. "Dil ontolojik olarak çok zayıftır,"[27] diye yazar Giorgio Agamben, çünkü dil, isimlendirdiği şeyi işaret

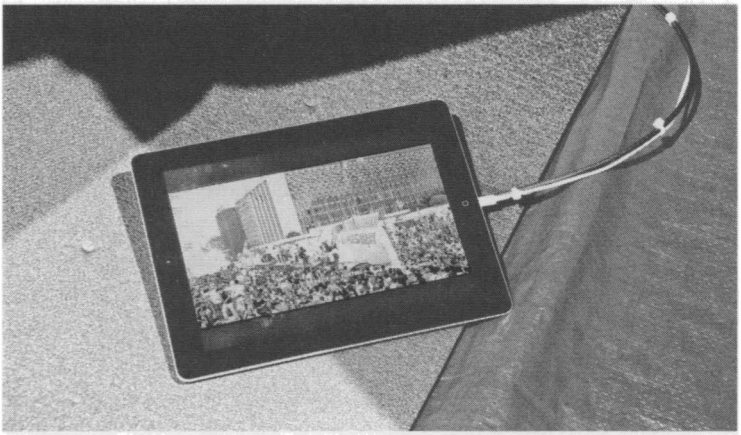
27. Giorgio Agamben, *What is Philosophy.?*, Standford: Standford University Press, 2018, s. 9; Türkçesi: *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY, 2015.

OSMAN BOZKURT, "FOGGY / SİSLİ-PUSLU", YERLEŞTİRMEDEN GÖRÜNTÜ, 2013.

etmek ya da onu açığa vurmaktan çok onda kaybolur.[28] Dildeki bu ontolojik gedik, onun taşıdığı bir potansiyeldir de aynı zamanda. "Yalnızca dil değil, öznenin kendisi de çok güçsüz bir varlıktır,"[29] diye ekler sonra Agamben, çünkü özne dil tarafından üretildiği için ve dille her karşılaşmasında bir kere daha onun tarafından üretileceği için hep onunla başa çıkmak zorundadır.[30] Protestocu genç adamın performansında dilin potansiyel gücü test edilir, bedenin "yaralanma"ya "karşı-hamlesi" devreye girer. Dilin insan sesindeki rolünü olduğu kadar bedenin sesle olan ilişkisini tazeleyen performansta iktidarın muhalif olarak gördüğü herkese karşı kullandığı emir kipi cümleleri güçsüzün dilinde ve dilinden yeniden dolaşıma girer. İktidarın dili iktidara iade edilir.

Gezi'de dil ve beden kadar maskeler de çok kullanıldı. Gaz maskeleri ve V Vandetta maskeleri özellikle çok yaygındı. Biber gazından bir nebze de olsa etkilenmemek ve anonim kalabilmek için bu bir pratik gereklilikti ama maske takma eyleminde bundan daha fazlası vardı. Arendt *On Revolution*'da (1963) antikçağda oyunlar sırasında aktörlerin kullandığı masklara gönderme yaparak Latince

28. *A.g.y.*, s. 10. 29. *A.g.y.* 30. *A.g.y.*



OSMAN BOZKURT, "FOGGY / SİSLİ-PUSLU", YERLEŞTİRMEDEN DETAY, 2013.

persona sözcüğüne değinir. Aktörün sahnede taktığı maskenin rolünün aktörün yüzünü saklamak ve/ya yüzün yerini almak olabileceğini öne sürer. Ama şunu da ekler Arendt: Maske ayrıca sesin onun üzerinden konuşmasına ve duyulmasına da olanak verir.[31] Maske kendi başına kamusal kimliğimizi üretmez ama bizi dinleyenin ne olduğumuzla ilgili yanlış yönlendirilmesini engellemek için kim olduğumuza net ve dürüst bir görünüş (imge) bahşeder. Dolayısıyla kamusal kimliğimizi kendi başımıza tayin edemediğimiz içindir ki kendi kendimizi bir maskeyle gösterir ve sesleriz.

Gezi'de tekil özneler müşterekleşti. Neredeyse tüm kenti geçici bir süreliğine özgür bir eylem sahasına ve bağımsız bir dille bedenlilik/cismanilik arzusuna çeviren direniş, bir paradigma değişimine de işaret ediyordu. Bana göre bunun adını en güzel Nurdan Gürbilek koydu: "Fatih-Harbiye Son Durak: Büyük Yarılma" başlıklı nefis makalesinde Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanından Gezi'ye zamanda tarihsel ve kültürel bir yolculuk yaptığı çözümlemesinde.

31. Hannah Arendt, *On Revolution*, Londra: Penguin Books, 1965, s. 106-7; Türkçesi: *Devrim Üzerine*, çev. O. Eylül Kara, İstanbul: İletişim, 2012; alıntılayan Susan Bickford, *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict, and Citizenship*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1996, s. 61.

Safa'nın Türkiye'de cumhuriyetin bir kültürel yarık üstünde yükseldiğini ilk söyleyenlerden biri olduğunu belirten Gürbilek, yazarın Türkiye'de cumhuriyet kurulalı daha on yıl bile olmadan yazdığı *Fatih-Harbiye* (1931) romanında tramvay hattının iki ayrı ve uzlaşmaz dünyayı birbirine bağladığını öne sürdüğünü belirtir: bir yanda Tünel, Galatasaray, Beyoğlu, Harbiye gibi İstanbul'un zengin, modern, asri semtleri, diğer yanda ise fakir düşmüş, geleneklerine bağlı, kaderine boyun eğmiş ve dindar eski bir Osmanlı semti olan Fatih. Roman ikili karşıtlıklar semiyotiği üzerinde yükselmektedir: "Fatih ud, Beyoğlu kemandır. Fatih ezan, Beyoğlu balodur. Fatih saz peşrevi, Beyoğlu cazdır. Fatih ahşap, Beyoğlu taştır. Fatih hacıyağı kokusu, Beyoğlu parfümdür. Bu iki zıt dünya arasında 'Kâbil'le New York arasındaki' kadar büyük bir fark vardır."[32] 2000'li yıllarda AKP iktidarının kutuplaştırıcı söyleminin, bir bakıma ikinci kez Fatih-Harbiye hattındaki kültürel ve toplumsal yarığı beslediğini belirten Gürbilek, Gezi protestolarının siyasi iktidar tarafından en sarsıcı ânının eylemcilerin kendilerini Fatih-Harbiye yarığına yerleştirme konusunda isteksiz olduğu anlar olduğunu öne sürer ve şöyle devam eder:

> ... insanların ellerinden alınan şehirlerini, tehdit altında olduğunu düşündükleri kimliklerini, hatta yeni gelenlere kaptırdıkları kültürel ayrıcalıklarını savunmak için gittikleri parkta bu kez kültürel eşikler kurmaya değil, bu eşikleri aşmaya yatkın olmalarıydı. Bir Cumhuriyet Mitingi'ne dönüşmemekle kalmadı, Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli kamu malına, Türkiye'de kapitalizmi görünmez kılan ideolojik-kültürel yarığa, yalnızca bugünün yöneticilerinin değil, cumhuriyeti kuran kadroların da vazgeçilmezi olan Fatih-Harbiye hattına zarar verdi Gezi. Tramvayın bugüne kadar hiç uğramadığı istasyonları, Nurtepe'yi, Gazi'yi, Lice'yi görebilmiş olması Brezilyalı ve Mısırlı eylemcilerle selamlaşmış olması da bununla ilgili. Esas burada yara aldı Fatih-Harbiye tezi: "İşret" dolu Beyoğlu'yla "iptidai, ama samimi" Fatih, "karı suratlı gençlerle iptidai yerli oğlanlar", piyanoyla tulum, kandil simidiyle bira, yogayla halay, başörtüsüyle şort seksen yıllık Safa semiyotiğini altüst edip aynı parkı payla-

32. Nurdan Gürbilek, "Fatih-Harbiye, Son Durak: Büyük Yarılma", *Sessizin Payı*, İstanbul: Metis, 2015, s. 85.

TAKSİM, İSTANBUL, HAZİRAN 2013. FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

şabildi. Beyoğlu'nda ve Saraçhane'de aynı yeryüzü sofrasına oturabildi eylemciler.[33]

Sözünü ettiğim "mıknatıs-kent"; kimlik, kamusallık, yerleşim, emniyet, özgürlük, hareket ve mobilite meselelerinin merkeze taşındığı, gerçek olduğu kadar, de Certeau'nun belirttiği gibi, sembolik bir mahaldir de. Protestocuların yayılmış faaliyetleri, birer mıknatıs gibi işleyerek, sözde "demokrasi", "çoğulculuk", "kamusal iletişim" gibi isimlerle adlandırılan resmi söylemlerin düzenleyici mantığından tümüyle farklı yörüngelere ve etkilere sahip kamusal karşılaşmaları ve deneyimleri mümkün kıldı. "... taktik güçsüzlerin sanatıdır," demişti de Certeau.[34] Hayli çatışmalı modern kapitalist kentsel düzenin hayli zorlu bir politik stratejiyi gerektirdiğini örnekleyen Gezi protestocularının "kanundışı" devinimleri ve faaliyetleri kentsel mekânı temellük etti.

Gezi protestosu kentin görsel kültürü bağlamında odaklanmamız gerekenin şeylerin formundan ya da şeylerin kendisinden çok, etkilere yoğunlaşmak olduğunu bize gösterdi. Etki hem halihazırda

33. *A.g.y.*, s. 102-3.
34. Michel de Certeau, "'Making Do': Uses and Tactics", s. 37.

oluşturulmuş (toplumsal) formları hem de bizzat oluşturucu (toplumsal) formları kapsar. Modern kapitalist kent topografyası düşünüldüğünde estetik vasfı kaldırmanın belki de bu anlamda en etkili yöntemlerden biri olduğu söylenebilir. Boris Groys "The Production of Sincerity" (2010) adlı makalesinde, kendilik tasarımı (*self-design*) da dahil her türlü tasarımın seyirci tarafından öncelikli olarak şeyleri göz önüne sermekten çok, onların üzerini örtme biçimi olarak değerlendirildiğinin altını çizer. Groys'a göre, benzer biçimde, politikanın estetize edilmesinin de, özün görünüşle, gerçek meselelerinse sığ imaj tasarımlarıyla ikame edilmesi olarak okunması gerekmektedir. Her türlü estetize etme eyleminin kendisi zaten estetize edilmiş nesnenin eleştirisidir, çünkü bu durum nesnenin kendisinin olduğundan daha iyi görünmek için bir eke, bir ilaveye ihtiyaç duyduğu anlamına gelecektir. Groys'a göre böyle bir ek, bu tür bir ilave her zaman Derridacı bir *pharmakon** olarak işlev görecektir: Tasarım nesneyi olduğundan daha iyi gösterecek, ama aynı zamanda nesnenin yüzeyini kaplayan tasarım soyulduğunda altından çıkan özellikle çirkin ve iğrenç görünecektir.[35] Dolayısıyla eleştirel görev tasarımlanmış yüzeyde, tasarımlanmış dünyanın merkezinde bir yarık açmaktır, çünkü ancak bu yolla şeylerin gerçek görünüşüyle yüzleşebilir ve onları gerçekten bilebiliriz.[36]

Devletin "yekpare tasarımı"na karşı bir yanıt olan Gezi, İstanbul'un tam merkezinde bir yarık açtı. Kamptaki tüm servis ünitelerinin buluntu objelerden (kutular, suntalar vb.) ve Taksim Yayalaştırma Projesi kapsamında sürmekte olan inşaat alanından (taş, tuğla, demir vb.) alınmış malzemelerden yapılmış olması estetiği daha

* Jacques Derrida yazıyı aynı anda hem bir zehir hem de bir deva (şifa) olarak kavramsallaştırırken, Yunancadaki *pharmakon* sözcüğüne başvurur. Derrida'nın "Plato's Pharmacy" (1968) adlı önemli yazısında geçen *pharmakon*, metafizik felsefeyi kendi içinden eritmenin simgesi olarak, deva ile zehir, doğru ile yanlış, iyi ya da kötü gibi karşıtlıkların içeriden oyulması anlamına gelir. Bir paradoksa içkindir *pharmakon*. Yazı bir anlamda toplum için gerekli bir günah keçisidir, daha kötü hastalıkları önleme umudu içinde toplumun tahammül ettiği gerekli bir şeytandır. Bkz. Jacques Derrida, *Dissemination*, Londra: The Athlone Press, 2000.

35. Boris Groys, *Going Public*, New York: Sternberg Press, 2010, s. 42.

36. *A.g.y.*, s. 43.

GÜMÜŞSUYU, İSTANBUL, HAZİRAN 2013. FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

baştan dışarıda bırakmıştır. Ayrıca meydandaki araçlar (arabalar ve belediye otobüsleri) hurdaya çıkarılmış, bir buldozerse pespembeye boyanmıştır. Kent soyulmuş, tasarımlanmış yüzeyinin gerçek görüntüsü dışa vurulmuştur.

Dünyayla başka şekilde ilişki kurmak, modern kapitalist sistemden derin bir kopuşla ve onun çeşitli biçimlerde kristalleşmiş tezahürlerini ıskartaya çıkarabilmekle mümkündür. Bu tür bir ilişkisellik bir mıknatıs gibi hareket etmeyi, eylemeyi gerektirir. Direnişçiler farklı ölçekleri bir araya getirip kentsel manzarada kasıtlı bir ahenksizlik yaratarak yasak-aşmayı halihazırdaki kent mekânına dayattılar. Manyetik formasyonları yayılmış hareketliliği tüm kente mıknatıs gibi saçtı. Böylelikle kentsel mekânın yeniden ele geçirilmesine dayanan uzamsal bir strateji olan "kamusal biraradalığın" olanakları sınanmış oldu.

Rancière gerçek özgürlüğün uzlaşımla değil, çatışmanın organizasyonu yoluyla ortaya çıkacağını belirtir. Şöyle yazar: "Yapmamız gereken şey ... ihtilafı yeniden politikleştirmektir; ancak böylece gündeme getirilebilsinler, isimler insanlara geri iade edilebilsin, meselelerin ve sorunların ele alınmasında politikanın önceleri

sahip olduğu görünürlüğü geri verilebilsin."[37] Halihazırda verili olmayan ve olamayacak olan demokrasi, çatışmayı ortadan kaldırmak değil, tersine onu sürdürebilmekten geçer. Güçsüz olanın manyetik gücü eşitlik, özgürlük, adalet, yurttaşlık hakkı ve politik tartışmayla ilişkili olarak bir yandan kamusalı inşa ederken, diğer yandan onu yürürlükten kaldırır ya da başka bir şeye yönlendirerek ya da dönüştürerek sürdürür. "Güçsüzün manyetik gücü" meydanlar ve sokaklar üzerinde hak talep eder. Kamusalın heterojenliğini ve içinde barındırdığı dinamikleri haritalandıran Gezi, kenti (yeniden) üreten faaliyetlerin ürettiği uzamı iyice uzatmış ve germiştir, gündelik yaşamımızdaki karşılaşmaların ve diyalogların halihazırdaki sınırlarında çatlaklar oluşturmuş ve katılımcıları/seyircileri ile yeni etkileşim alanları üretmiştir.

Mıknatıs, "kuvvetsiz gösterge"lerin bir bileşim ya da kompozisyonundan meydana gelir. "Kuvvetsiz gösterge" Agamben tarafından *The Time That Remains* (2005) adlı kitabında kavramsallaştırılmış ve Boris Groys tarafından sanatsal pratiklere uyarlanmıştı. Groys, "The Weak Universalism" (Zayıf Evrenselcilik) adlı makalesinde Malevich'in avangard aşkın soyutlamasını ve Duchamp'ın "hazır-nesne"lerini tartışırken bu kavrama başvurur. Sanatın kendisini, yüksek görünürlüğe sahip kuvvetli, zengin imgeler (klasik sanat ve kitle kültürü) karşısında kuvvetsiz imgeler yoluyla gösterebileceğinin altını çizer Groys.[38] "Kuvvetsiz gösterge" zamanın sona ermesinin göstergesi olarak zamanın kuvvetten, güçten düşmesi anlarında ortaya çıkacaktır. Sonunda "mesiyanik kuvvetsiz gösterge" dünyamızın kuvvetli göstergelerine, otoritenin, geleneğin ve iktidarın kuvvetli göstergelerine karşı olduğu kadar isyanın, arzunun, kahramanlığın ve şokun kuvvetli göstergelerine karşı da zafer elde edecektir. Groys'a göre sanatçı da gündelik hayat deneyimini toplumdaki herkesle aynı düzeyde paylaşmalı ve böylece toplumun tüm fertleriyle ortaklaşacağı "kuvvetsiz göstergeler", "kuvvetsiz

37. Jacques Rancière, *On The Shores of Politics*, İng. çev. Liz Heron, Londra ve New York: Verso, 1995, s. 106; Türkçesi: *Siyasalın Kıyısında*, *a.g.y.*

38. Boris Groys, "The Weak Universalism", *Going Public* içinde, Berlin ve New York: Sternberg Press, 2010, s. 168.

imge ve jestler" üretmelidir. Bunu yaparken de mutlaka sanatsal indirgemeciliğe başvurmalıdır, çünkü ancak bu yolla "kuvvetli gösterge"lere direnebilecek, aynı zamanda sürekli olarak "kuvvetli gösterge"leri etkileşim ve dolaşıma sokan statükoya karşı durabilecektir.[39] Sadece bu bölümde değil, kitap boyunca toplumsal ya da kültürel sahnede, kentte, sanat çalışmalarında, nesnelerde ya da imgelerde tınlayacak ya da çınlayacak olan mıknatıs-ses bu tür "kuvvetsiz göstergeler"in niteliklerini taşıyacaktır.

Bir Elin Nesi Var, İki Elin Sesi Var!: Gezi'nin (Beden) Sesleri

Hepimiz Sesiz!

– Occupy Oakland hareketindeki protestocuların sloganlarından biri.

Giorgio Agamben, günümüzde felsefenin ancak müziğin reformasyonu olarak mümkün olabileceğini düşünür. "Müzik" sözcüğünün güzel sanatları ve astrolojiyi temsil eden ilkçağ yazınında şairlere ilham veren "Muse"lerden (Musalar ya da İlham Tanrıçaları) türediğini hatırlatan filozof, dilden önce, sözcüğün ilksel haline ulaşmanın imkânsızlığında karşımıza müziğin çıktığına dikkat çeker. Dilde söylenemeyen müzikle birlikte ifadesini bulmuş olur. Konuşan öznenin (şairin) ilksel olay olarak dönebileceği tek yer, sözcüğü müzik olarak kulaklarında çınlatan Muse'lerdir. Bir şarkı her şeyden önce söylemenin imkânsız olduğu şeyleri müjdeler ya da onların yasını tutar. İnsanı insan olarak inşa eden de filozofa göre budur.[40]

Eski yazında Dokuz Muse'den üçü doğrudan müzikle ve şiirle bağlantılıdır: Eroto korolu şiirin, Euterpe flüdün, Kalliope ise destan şairi ya da lirik şiirin temsilcisidir. Agamben Muse'ün şarkı söylediğini ve şarkı söylemeyi konuşan insana (şaire) geçirdiğini belirtir,

39. *A.g.y.*, s. 120. 40. Agamben, *What is Philosopy?*, s. 97.

çünkü Muse insanın yaşamsal öneme sahip meskeni olan dile bütünüyle hâkim olmasının ve sahiplenmesinin imkânsızlığını da ifade eder. Bu yabancılık/dışarıdanlık insanın şarkı söylemesini diğer canlıların şarkı söylemesinden ayıran bir mesafenin emaresi olur. Müzik vardır ve böylece insan kendini konuşmayla sınırlamak zorunda kalmamış olur. İnsan şarkı söylemek ister, çünkü dil insanın kendi sesi değildir, insan ancak dili kendi sesi yapamadan, kendi sesine çeviremeden onda yaşayabilir. İşte o nedenle duygusal tınıların sözden çok önce müziğe ait olduğunu belirtir Agamben. Hatta yirminci yüzyıl felsefesinin şimdiye değin aşılamamış en önemli başyapıtı olarak nitelediği Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ına referans verir, çünkü Heidegger insanın dünyaya ilk girişinin ussal bilgi ve dille değil, *Stimmung* ile –*Stemme* insan sesi anlamındadır– akustik bir alana göndermede bulunan duygusal bir tını yoluyla gerçekleştiğini kavramsallaştırmıştır. Muse (müzik), insan ile onun dili, insan sesiyle *logos* arasındaki yarığa işaret eder. Dolayısıyla insanın dünyaya açılması mantıksal ya da ussal değil, müzikaldir Agamben'e göre.[41] Ses, söz olarak insan sesi olmadan çok önceki kadim zamanlarda zihinsel değil, bedenseldir.

Agamben, Yunan felsefesinin başlangıcında da müzikle politika arasında doğrudan bir ilişki kurulduğuna dikkat çeker. Öyle ki Platon ve Aristoteles politikaya vakfettikleri çalışmalarında müzikal meseleler üzerinde özellikle ve her seferinde yeniden durmuşlardır. Antik düşüncede müziğin politik anlamı insan ruhunda huzuru ya da tam tersi heyecanı, karışıklığı, korkuyu daim kılmasıdır. *Devlet*'te örneğin, Platon, Damon'un "müzikal tonlar kentin temel yasasını değiştirmeden değişemez," şeklindeki aforizmasına başvurur. İnsanlar bir araya gelerek dil yoluyla kentlerini inşa ederler, ancak dilin deneyimlenmesi –kökenine ulaşmak ve hâkim olmak mümkün olamayacağından– her zaman müzikal olarak koşullanmıştır. Her söylem her zaman ve en önce müzikal bir ton olarak tınlar. Bu nedenle de her çağda insanlar politika için büyük oranda ve bilinçli bir şekilde müzikle eğitilmişler ve müzikle politikaya hazırlanmışlardır.

41. Agamben, *What is Philosopy?*, s. 97.

Antik Yunanlılar toplumu kontrol etmek ve manipüle etmek için yalnızca dilin yeterli olmadığını, her şeyden önce müziğin gerektiğini biliyorlardı. Bir asker için trompet üflemesi ya da davul gümlemesi en az kendisinden rütbeli bir üstün emri kadar etkiliy-di. Her alanda söylemden önce hisler önceliyordu eylemi ve düşünce müzikal olarak belirleniyor ve yöneltiliyordu. O nedenle Agamben'e göre herhangi bir toplumun politik durumunu anlayabilmek için o toplumda üretilen müziğe bakmaktan daha iyi bir ölçüt olamaz. Günümüzde kentlerde çevremizi saran kötü müzik toplumu yöneten kötü politikadan ayrı düşünülemez.[42]

Gezi, "mıknatıs-kent"in "mıknatıs-sesi"ydi aynı zamanda. Böyle düşündüğümüzde Agamben'in Platon'a referansla "mıknatıs metaforu"na değindiğinin altını çizelim. Platon'da bu metafor Muse ile şiir (destan) okuyan kişi arasında kurulmuştur. Agamben'in aktardığına göre Platon, şiir okuyan kişinin metal bir halkanın mıknatıs tarafından askıya alınması misali Muse tarafından boşlukta tutulduğunu öne sürmüştür. Muse tarafından ele geçirilen şairin (şiir okuyan kişi) kendi bilgisinin ve eyleminin hesabını vermesi imkânsızdır. Platon mıknatısın eylemini, şair ve dinleyicisiyle ilişkili olarak şöyle anlatır:

> Bu taş [mıknatıs] yalnızca demir halkaları çekmekle kalmaz, aynı zamanda onlara bir güç de geçirir, böylece onlar da taşın yaptığının aynısını yapacak ve diğer halkaları kendine çekecektir; öyle ki bazen biri diğeri tarafından askıya alınmış oldukça uzun halkalardan oluşan bir zincir ortaya çıkar ve bunların hepsi bu güç için o tek taşa bağlıdırlar. Benzer biçimde Muse de ilahi bir şekilde insanlara ilham verir ve onlar yoluyla bu ilham diğerlerine yayılır ve birbirine bağlı bir zincirde bir arada tutulurlar. ... İzleyici bu halkanın yalnızca en son parçasıdır ... ve şair ilk halkayken, sen, şiir okuyan, ortadaki halkasındır... ve şair bir Muse tarafından askıya alınmıştır, diğer bir şair başka bir Muse tarafından. Bu durumda onun ele geçirildiğini söyleyebiliriz ... gerçekte Homeros'un dillendirdiğini sen kendi sanatından değil, ilahi bir kaderden devşirerek söylersin...[43]

42. *A.g.y.*, s. 101-2. 43. *A.g.y.*, s. 103.

Gezi'de parkta ve sokaklarda direnişin manyetik ses peyzajı ortaya çıktı. Tam da Platon'un tarif ettiği biçimde, direniş zincirleme bir etkiyle dalga dalga Gezi'den meydana, meydandan sokaklara, sokaklardan mahallelere, mahallelerden evlere ve oradan da diğer kentlere, hatta ülkelere yayıldı. Bir mıknatıslanma büyüdü, dağıldı, saçıldı, birçok görece küçük mıknatısa geçti, her bir artık-mıknatısla(n)mayla Gezi'nin manyetik ses peyzajının alanı ve gücü genişledi.

Direniş sesi, ses direnişi mümkün kıldı. Sesler kısılmayacak, sözler susturulamayacaktı. Bazen sanatçılar şarkılarını Gezi'ye uyarladılar, bazen sokakta üretilen sesler, sözler, şarkılar, müzikler müzisyenler tarafında temellük edilip sonra tekrar sokağa geri verildi, bazense amatör müzisyen ve gençler evlerinin odalarında müzik üretip sosyal medya üzerinden protest müziklerini paylaşarak bu mıknatıslanmaya dahil oldular. Zincirleme bir dizi alışveriş, çekmeitme gücüyle Gezi'nin yoğun manyetik alanını hem genişletti hem de ona geri dönerek sesin ve sözün, başka bir deyişle dilin menzilini daha da güçlendirdi. Gezi'nin mıknatıslı topografyası kadar mıknatıslı olan seslerini Burak Üzümkesici kendi deneyiminden yola çıkarak "mahalle aralarından yükselen tencere-tava seslerini, barikatlardan yükselen seslerle birlikte düşünmek gerekiyor," diyerek şöyle devam eder:

> Bu da, Park'ın etrafında kurulan muhtelif barikatlarda insanların ellerine geçen nesneleri barikatlardaki nesnelere vurarak bir ritim tutmaya başlamasıyla ortaya çıkan tekrarlara dayalı bir sestir. Ritim, birbirini göremeyecek kadar uzak olsalar da bu sesi duyan diğer barikatlardaki eylemcilerin de katılımıyla genişliyor ve yayılıyordu. Sonuçta tüm bir Taksim'i saran yoğun bir metal sesinden ibaret bir ritim ortaya çıkıyor ve bazı günler, herhangi bir çatışmanın yaşanmadığı anlarda ve özellikle gece geç saatlerde, uzun bir süre boyunca devam ediyordu.[44]

Aslında ses ve müzik daha en başından Gezi'deydi. Murat Meriç bu zincirleme etkiyi *Express* dergisinde şöyle anlatır:

44. Burak Üzümkesici, "Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar", s. 31.

Gezi Parkı'na ilk müdahalenin hemen ertesinde, insanlar akın akın Taksim'e ilerlerken, köprüyü geçmeden hemen önce düştü Duman şarkısı, YouTube üzerinden kalbimize: "Biberine gazına / Copuna sopasına / Tekmelerin hasına / Eyvallah..." Ertesi gün hep birlikte Gezi'de bu şarkıyı söylüyorduk. İkinci hamle, Grup Yorum'dan geldi: Yeni albüm için hazırlanan "Yeni Baştan", Gezi direnişine armağan edildi. Boğaziçi Caz Korosu'nun bizzat Gezi'de seslendirdiği "Çapulcu musun vay vay" tutunca, şarkılar çoğaldı, Gezi'dekiler hızla kendi şarkılarını yarattı. Kardeş Türküler'in "tencere-tava" eşliğinde seslendirdiği şarkıdan Nazan Öncel'in "ayyaş-çapulcu" hattından ilerleyen "Güya"sına, "Angara'nın Gazları"ndan "TOMA Şarkısı"na her yerden şarkı aktı Gezi'ye: Müzik kulüpleri, amatör müzisyenler, Marsis'ten Kara Güneş'e sevdiğimiz gruplar, gaz bombalarına ve TOMA'lara karşı ayaklandı; isyanları kimi zaman özgün şarkılar aracılığıyla ulaştı bize, kimi zaman bildik şarkılar güncelleştirildi...[45]

İsyan ve direniş şarkıları yazıp söyleyen Bandista grubunun üyeleri yine *Express*'e verdikleri röportajda şöyle derler: "İstanbul'da alanlara çıkan insanların, grupların, örgütlerin ya da orta sınıfın birçoğu, neden sokakta olduğunun farkında değildi. Orada olmasının tek sebebi, polisin kullandığı inanılmaz şiddetti. Aslında, hareketi yaratan polisin kendisi oldu. Burada ilk başta 20 kişiyken bir güç kullanıldı, 200 kişi olduk, 200 kişiyken güç kullanıldı, üç bin kişi oldu. Üç bin kişiye güç kullanıldı, 15 bin kişi oldu, 15 bin kişiye güç kullanılınca..."[46]

İnsanlar hem ses çıkardılar hem diğerlerini duydular, hem müzik yaptılar, hem diğerlerini dinlediler. Parkın içinde çeşitli noktalarda kurulan sahnelerde devrim ve protesto şarkıları birlikte tek ağızdan söylendi; türkü, rock, punk, hip hop, elektronik vb. müzikler dinlendi; meydanda piyano resitalleri verildi. İnsanlar bildik sloganları da attılar, tribün tezahüratlarını marşlara da uyarladılar. En çok kullanılanlar ve akılda kalanlar "Biber Gazı Oleeeyyy" ve "Sık Bakalım, Sık Bakalım / Biber Gazı Sık Bakalım / Kaskını Çıkar, Copunu

45. Murat Meriç, "#çapulcuşarkıları", *Express Enternasyonal Şalala Özel Sayısı*, 136, Haziran-Temmuz 2013, s. 72.

46. "Artık Hepimiz Yeni Biriyiz", *Express Enternasyonal Şalala Özel Sayısı*, 136, Haziran-Temmuz 2013, s. 72-73.

Bırak/Delikanlı Kim Bakalım" oldu. Yeni sloganlar devşirip ("Kahrolsun Bağzı Şeyler", "Slogan Bulamadım", "Korkma la! Biziz, Halk!" vb.) yeni marşlar da türettiler. Ayrıca sözsüz olarak yalnızca sesle de eylediler: alkış tuttular, ıslık çaldılar, çığırdılar, gırtlaktan bağırdılar, güldüler, ağladılar, dans ettiler, vb. Meydanda ya da parkta olmayanlar müziğin en basit formlarından olan bir cisme başka bir cisimle vurma yöntemiyle, yani tencere-tava sesleriyle[47] tempo tuttular. Tencere-tava sesleri müzikteki vurmalının günlük yaşamdaki karşılığı oldu. Yine ses peyzajı etki-tepki şeklinde meydanda ve tüm kentte manyetik olarak yayıldı, genişledi. Kardeş Türküler'in "Tencere Tava Havası" şarkısı hatırlanacağı üzere doğrudan Erdoğan'ın evlerinin balkonlarında ya da sokaklarda mutfak ekipmanları ile müzik yapanlara yönelik 3 Haziran 2013 tarihinde sarfettiği "Tencere Tava, Hep Aynı Hava" sözlerinden türemişti. Kardeş Türküler bu şarkıyı Beyoğlu'nun bir arka sokağında kaldırıma oturmuş bir halde mutfak ekipmanlarını müzik aletleri olarak kullanarak çalıp söylediler, sonra bu klip tüm sosyal medyada yayıldı.

Grafik tasarımcı Emrah Kavlak ise mutfak gereçlerini notalara çeviren çizimler yaptı. Kendi websitesi Diren diren'de #direngezi *hashtag*'iyle yayınlanan, hem Facebook hem de Twitter'da etiketlenen bu grafikler gürültü olarak yaftalananın gürültü değil ses, hatta yeni müzik olduğunu anlatıyordu. Kavlak'ın grafiklerinden birinde büyükten küçüğe doğru sıralanmış farklı boyutlardaki tencereler "do" notasından "si" notasına kadar uzanıyordu: Do, büyük bir tencereye karşılık gelirken daha küçük bir tencere "re", onun bir küçüğü "mi", büyük bir tava "fa", onun bir küçüğü "sol", bir daha kü-

47. Bu "çın çın çınlayan" sesler yakın tarihte ilk olarak 1970'lerin Şilisi'nde gıda yetersizliği nedeniyle yapılan protestolarda duyuldu ve ardından da Pinochet diktatörlüğüne karşı sesli bir eylem biçimi olarak devreye girdi. Bkz. Meri Kytö ve E. Şirin Özgün, "Sonic Resistance: Gezi Park Protests and the Political Soundscape of Istanbul", *Invisible Landscapes: Popular Music and Spatiality* içinde, haz. Giacomo Botta, Münster ve New York: Waxmann, 2016, s. 89. Kökeni ise Ortaçağ Avrupası'ndaki karnaval *charivari* geleneğine kadar uzanıyor. Bkz. David Hendy, *A Human History of Sound and Listening*, Londra: Profile Books, 2014, s. 135. Dünyanın çeşitli yerlerine yayılan bu protesto sesini Türkiye'de ilk olarak 1996 yılında Susurluk kazasının ardından yapılan eylemlerde duyduk.

çüğü "la" ve bir cezve de "si" oluvermişti. Grafiğin altındaysa "Tencelephone: Her Yer Müzik, Her Yer Direniş" yazıyordu. Ses çınlıyordu ve "... birinin gürültüsü başka birinin müziği"ydi.[48] Kavlak'ın başka bir grafiğinde ünlü sürrealist ressam Magritte'in "İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)" (1929) adlı meşhur resmine açık göndermesi olan bir ayakkabı yer alıyordu. Ayakkabının altında "Bıktım her şeyin bir temsili olmasından!" şeklindeki Fransızca yazı,[49] temsili olan beden (ayak(kabı)) ve dilin (ayakkabı) yerine ihtiyaç duyulanın (bedensel) seslerde saklı olduğunu belirtmiş oluyordu: boş bir ayakkabı değil, yaşayan ve yürüyen bir beden; boş bir nefes değil, ayaklarının "pat pat" yeri inlettiği bedenli bir ses.

Sahi gürültü neydi? Polisin attığı ses ve gaz bombaları, polislerin kalkan, cop ya da silahlarından çıkan sesler, TOMA'dan hücum eden tazyikli su sesi gürültü değilse neydi? (Kuru) gürültü olarak yoksayılmakla kalmayıp kriminalleştirilen protestocuların meydandaki, parktaki, barikatlardaki, sokaklardaki sesleri, evlerinin balkonlarından tencerelere ve tavalara vurarak çıkardıkları sesler miydi gürültü? Gürültü, David Novak'ın tanımıyla, bir tür ses değil, "sesin ve onun toplumsal yorum ve algılanmasının meta-söylemiydi."[50] Douglas Khan da *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*' da (2001) gürültünün sırf gürültü olamayacağını ya da yalnızca gürültü diye bir şeyin olamayacağını şu sözlerle belirtir:

> ... gürültüler gürültü olmak için fazla önemlidirler. Biliyoruz ki evvela gürültü vardı, olmamaları gereken yerde var oldukları ya da anlamlı olmaları gereken yerde anlamsız oldukları için. Fakat bunun farkında olmamıza rağmen, yine de gürültü hakkında pek çok şey biliyoruz. Oysa gürültü mevcut değil ve onu bütüncül bir bakışla geniş bir bağlam içinde tanımlamaya gayret etmek, gürültüyü tekrar çağırmaktan başka birşey olmayacaktır. Gürültüyü kutlamak, başka bir şeyin bastırılmasına yarayacak bir taktik olabileceği gibi, gürültüyü menetmek de onun direnç

48. Kytö ve Özgün, "Sonic Resistance: Gezi Park Protests and the Political Soundscape of Istanbul", s. 92.

49. "Diren, 5 Poster", playtusu.com/evladiyelik/2014/01/emrah-kavlak/ (Erişim tarihi: 7 Ağustos 2018).

50. David Novak, "Noise", s. 126.

göstermesine yarayacak ve gürültünün kendisinin bastırılmasında yatan girift anlamların sorgulanmasının önüne geçecektir.[51]

O zaman kimi zaman zorunlu olarak gürültülü çıkan "güçsüzün sesi" gürültü değildi. Gezi'nin "mıknatıs-sesleri" bedene bir ritim, bir harmoni, bir ahenk vererek, onu politik bir özne olarak tınlatarak, toplumsal bir mekânın ortaya çıkmasına olanak vermişti. Elbette her bir sesin tekil anlamları da vardı ama sadece kendi sesini seven, dolayısıyla sessizliği dayatan ve suskunu seven iktidara karşı gürültü olarak ses çıkarılıyordu ve bu ses politikti: "Eski düzen için gürültü gibi gelen şey, yeni düzen için armonidir", der Attali.[52] İstenen organize sessizliğe karşı çıkarılan organize gürültü, doğrudan bedensel bir ses politikasıdır. Hatta bu gürültünün tencere-tava eyleminde olduğu gibi çok minimal olması da yeterlidir. Sanatçı ve müzisyen Cevdet Erek tencere-tava seslerinin ortaya çıktığı zamanki bu "minimalliği" şöyle anlatıyor:

> O günlerde bu sesler yoktu. Bilmeden, yorgun argın, kafanda bir sürü soru işaretiyle eve gittiğin bir akşam, bir anda sokaktan sesler geliyor. Penceredekilerin hepsi kadındı. Evdeyim, penceredeyim demek, evde hazır olan ses yapma aletlerini kullanarak perküsyon üretmek, soyut bir şey yapmak demek. Kod haline getirilmiş bir şey söylemiyorsun, üç kez vurunca "ata" anlamına gelmiyor. Sonra bazı şeylere dönüşüyor tabii: Çat, çat, çatçatçat, çatçatçatçatçat! Arada bir "hükümet istifa" da çıkıyor, ama temelinde bu ritimler bir şey söylemiyor. Fakat şu anlama geliyor: biz mahallemizde on kişi penceremizden çıktık, akşamın bir saatinde hep beraber bir şeylere vuruyoruz.[53]

Gezi, bize sesin farklı bir dili, yeni bir hikâyesi olduğunu gösterdi. Öyle ki sonik olanın lügati dilin kelime haznesinden az değildir, hatta çoğu zaman dildeki sözden fazla etkiliydi, çünkü "anlamın yokluğu bütün anlamların, armoninin yokluğu ise tüm armonilerin

51. Douglas Kahn, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 2001, s. 21.

52. Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1985, s. 35.

53. "Nekropsi'den Cevdet Erek: Kamusal Minimalizm", *Express Enternasyonal Şalala Özel Sayısı*, s. 73.

bir imkân olarak kapsanmasıdır".[54] Gezi'de ya da Gezi için üretilen sesler ve müzikler Gezi'yi parktan ve meydandan daha büyük bir yer haline dönüştürdü. Yunan felsefesinin çağlar öncesinde politik düşünceye eklediği gibi, "müzikal olan" dilin limitini sınamakla kalmıyor, onun alanını genişletiyordu. Aynı şekilde, politik dilin limitleri de müzikal olarak sınanıyor, onun da alanı genişletiliyordu. Müzik, insanın konuşmayan bir canlı olduğu zamanları hatırlatarak söylen(e)meyeni söylemenin yolunu açmış oluyordu. Gezi'nin sesleri marjları ve sınırları olmayan bir müzikal dili çağırıyordu. Şimdi müzisyen Erdem Helvacıoğlu'nun ses performansı "Direnişin Sesleri"nde bu müzikal dilin tezahürlerinden birine kulak vererek bu bölümü diğer bölümlerde ve onlarla birlikte çınlamaya bırakacağım.

Dirençli Rezonanslar

> Eğer illa bir tanım istiyorsanız sanat bir suç eylemidir. Hiçbir kurala tabi olmaz. Hatta kendisininkine bile. Bir sanat çalışmasını deneyimleyen en az sanatçısı kadar suçludur. Bu, bir suçu paylaşma meselesi değildir. Her birimiz tümünden sorumluyuzdur.
>
> – John Cage[55]

Bir ses üretmek için bedene ya da nesneye dokunmamız gerekir ve karşılık olarak beden titreşir. Gilles Deleuze, sinema kitaplarından birinde, iki ele sahip olduğumuz için iki ayrı film müziğine ihtiyacımız olduğunu ve sinemanın elle gerçekleştirilen, dokunsal bir sanat olduğunu belirten Jean-Luc Godard'ı gündeme getirir. Godard'la hemfikir olan Deleuze, film seslerinin dokunmayla, nesne ve bedenlere vurmayla özel bir ilişki içinde olduğuna dikkat çeker.[56] Er-

54. Burak Üzümkesici, "Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar", s. 33.

55. John Cage, "Diary: Audience", *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Londra: Calder and Boyars, 1968, s. 51.

dem Helvacıoğlu'nun, bizzat Gezi'nin ses peyzajından ürettiği "Direnişin Sesleri" (2014) adlı ses çalışmasında araştırdığı üzere, sesin kendisi bedensel duyumun vektörü haline gelebilir; bedensel duyumu bir düzeyden diğerine geçiren de budur. Sanatçının ses çalışması manyetik çekim durumlarının ve onların elektrikli etkilerinin "performatif" bir incelemesidir. Sesin estetiğinden çıkıp protestonun gümbürdeyen seslerinin bir orkestrasına tanıklık ederiz.

Helvacıoğlu'nun orkestrasyonu 20. yüzyıl avangard sanatının ürettiği –ilk akla gelenler Fütüristler, Dadaistler ve Fluxus akımının sanatçıları– çalışmalardaki "ekstra-müzikalite"ye selam çakmaktadır. Helvacıoğlu'nun daha önceki ses çalışmalarından Arter'de gerçekleştirdiği "Siyaha Özgürlük" (2012) doğrudan Fluxus sanatçısı George Maciunas'ın meşhur "Piano Piece" (Piyano Parçası, 1970) çalışmasında kullandığı piyanonun Helvacıoğlu tarafından "yeniden çalınışı"na dayandığını da hatırlarız.

Bilindiği üzere Fluxus akımı sanatçılarının sanatsal pratiklerinin ve performanslarının önemli bir parçası müzik enstrümanlarını parçalamak olmuştur. Örneğin 1962 yılında Wiesbaden'de gerçekleşen ilk Fluxus Festivali'nde Philip Corner'ın "Quiet Work of Destruction"ında (Sessiz Yıkım Çalışması) bir piyano yavaş yavaş sökülüyordu. "Marangoz'un Piyanosu" olarak da bilinen ve Maciunas'ın diğer bir Fluxus sanatçısı Nam June Paik'e ithaf ettiği –video sanatçısı Paik, "Klavier Integral" (1958-63) gibi enstrüman parçalamalı performanslarıyla bilinir– "Piyano Parçası" başlıklı performansında bir piyanonun tuşları teker teker çivilerle tutturulur. Piyano artık bildiğimiz notaları çıkarmak yerine sadece çivileme, şiddetli vurma, parçalama ve vurmalı sesler çıkaran diğer darbeli eylemlerin rezonanslarının haznesine dönüşmüştür. Dolayısıyla Helvacıoğlu "Siyaha Özgürlük" başlıklı ses yerleştirmesinde bu piyanonun belleğini güncellemiştir. Sergi mekânında bu meşhur piyanoyu müzik enstrümanı olmayan çeşitli malzemelerle "çaldığı" ya da ona adeta hücum ettiği kayıt beklemektedir izleyiciyi, dinleyi-

56. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Rober Galeta, Londra: The Athlone Press, 1989, s. 236.

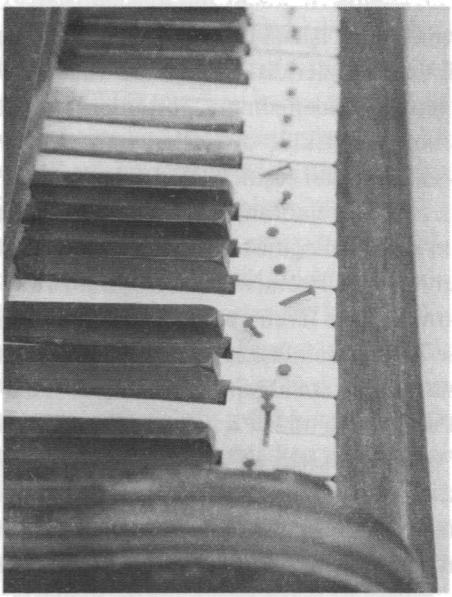
ERDEM HELVACIOĞLU, "SİYAHA ÖZGÜRLÜK" (2012) ÇALIŞMASI İÇİN GEORGE MACIUNAS'IN PİYANOSUNDA KAYIT YAPARKEN.

ciyi. Ses peyzajında sakin başlayan sesler yavaş yavaş daha agresif ve atonal bir hale bürünmüştür. Kayıt sırasında sesin piyanonun bir tarafından değil de her tarafından geldiğini fark eden sanatçı en detaylı "işitsel fotoğraf" için enstrümanın altına, bazıları arkasına, bazıları birkaç metre uzağına, bazıları da tam tuşların üzerine gelecek şekilde on yedi mikrofon yerleştirmiştir. Kayıtla ilgili olarak Helvacıoğlu şunları söyler:

Yanımda iki bavul dolusu malzeme vardı! Cızırtılı sesler için pek çok farklı ofis ve mutfak gereci, bazıları plastikten, kesici ya da delici aletler –makaslar, çatallar, kaşıklar– kullandım; bütün yay sesleri ve dokular için kendi yayım vardı; telleri çekmek için parmaklarımı kullandım; daha yumuşak sesler için kulak tıkaçları ve içi doldurulmuş oyuncaklar, ipek ve yün gibi kumaşlar kullandım; vurmalı ses dokuları için her türlü baget, çok güçlü vuruşlar için çekiçler, tornavidalar kullandım. Liste böyle uzayıp gidiyor...[57]

57. Melih Fereli, "Erdem Helvacıoğlu ile Söyleşi", *Siyaha Özgürlük/Freedom to Black* sergi kataloğu içinde, İstanbul: Arter, 2012, s. 54, 56.

ERDEM HELVACIOĞLU, "SIYAHA ÖZGÜRLÜK" SESLİ YERLEŞTİRME, 2012



ERDEM HELVACIOĞLU, "SİYAHA ÖZGÜRLÜK", DETAY.

Müzisyen Helvacıoğlu'nun çalışmaları sesin belleği üzerinedir. Sanatçının ilk ses yerleştirmelerinden "Sessiz Duvarlardaki Hatıralar" (2007) Atatürk Kültür Merkezi'nin belleği niteliğindeki AKM binasında Büyük Fuaye'deki sekiz hoparlörle yankılanmıştı. 2018 yılında yıkılan AKM için o zamanki gündem bu bir dönemin sembolü modernist bina "yıkılsın mı yıkılmasın mı?" soruları çevresindeydi, ama yıkım o tarihte uzak görünüyordu ya da bizler yıkılmayacağına inanmıştık, inanmak istemiştik. Türk modernizminin yapıtaşlarından olacak bir bina inşa edilir, içinde diller, sesler, müzikler yaşar ve yaşatılır. Ama bir mekânın sesi gerçekte neler içerir? İnsansız bir boşluğun tınısını mı, yoksa o mekânda gerçekleşmiş olan faaliyetlerin şu anda duyulamayan seslerini mi? Helvacıoğlu, belki kendisi de tam farkında olmadan, kültüre tutunmuş insanların kendilerinin bile olmaz dediği bir kâbusa erken uyandırmıştı bizi: sessizlik, gelecek(sizlik).

"Sessiz Duvarlarda Hatıralar", bir mekânın gerçek sesinin binanın duvarlarına sinmiş işitsel hatıralarıdır, bu hatıraları yaşayanların dillendirilmemiş sözleridir. Yaklaşık bir saatlik ses çalışmasında bizzat AKM'nin arşivinden alınmış gösterilerin kayıtlarıyla, mekânın o günkü boş halindeki iç-dış sesleri ve sanat merkezi ve tarihi üzerine çalışanlar da dahil çeşitli kişilerle yapılmış söyleşiler yer alıyordu. Klasik müzik icralarının, opera ve bale gösterilerinin mekânı olan AKM'nin sonik belleğine toplumsal ve kişisel bellekle birlikte yeni bir hacim vermişti Helvacıoğlu. Geniş mimarinin o zamana kadar dikkat etmediğimiz farklı yerlerini ve köşelerini sesle yeniden deneyimleme imkânı bulmuşken bazı mimari detaylar da dikkatimize sunulmuştu. Ses asamblajı beş bölümdü: "Ana Anılar", "Yıkılmalı mı, Yıkılmamalı mı?", "İçinden ve Dışından Sesler", "Yanıp Kül Olmak" ve "Sessiz Gelecek". Yıllar önce gerçekleştirdiği bu ses çalışmasında sanatçının binanın geleceğini öngörmüş olması önemlidir: Önce fısıltılarla başlayan, sonra kreşendo ile devam eden, ardından gelen yumuşak ve sakin çevresel titreşimlerin yerini bir binanın yıkım seslerinin çıkardığı gürültülere bıraktığı gelgitli bir ses peyzajı.

10. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen ve toplum ile kültürün, sanat ile hayatın sessel ve görsel sınırlarını çizen çalışma bir binanın akıbetini çok önceden bilmiştir. Sergide, AKM'nin geniş ve büyük pencerelerinden Taksim Meydanı'na doğru bakarken kulağımıza oldukça kısık halde sesler, konuşmalar, hikâyeler, gerçekler, hatıralar ve müzikler kadar fısıltılar, hışırtılar, mırıltılar, çıtırtılar, cıvıltılar, cızırtılar, çatırtılar ve gümlemeler takılıyordu. Ses çalışmasının mekâna yaydığı ses parçacıklarının muhtevası çeşitliydi: AKM'yle büyümüş bir kuşağın binayla ilgili görüşleri, çocukluk ve gençlik anıları (uzun ve geniş merdivenleri, büyük ve gösterişli dış cephesinin ürküntü veren biçim ve rengi, manzarasının ihtişamı, buluşma yeri olması, vb.); AKM'nin içinden ve dışından seslerin (Gezi Parkı'ndan kuş cıvıltıları, trafik ve korna sesleri, inşa sesleri vb.) beraberinde binanın yıkılıp yıkılmaması üzerine düşünce ve görüşler; Arthur Miller'ın ünlü *Cadı Kazanı* oyununun temsili sırasında bir elektrik kontağından ötürü çıkan büyük AKM yangını, ve

sonrasında, gerçekte bir ihmaller zinciri neticesinde çıkmış yangının Miller'ın oyununu hatırlatan bir cadı avını başlattığına dair tanıklık*; Türkiye'nin eğitim ve kültür politikalarının ideolojik olduğu kadar eksik yanına yapılan vurgu ve bunun yarattığı kaotik toplumsal ve kültürel yapı; tüm bu seslerin ardından gelen bir yıkımın gürültüsü ve bize bıraktığı artçı çatırtılar. Sessizlik sessiz değildi, sesin ve müziğin yitimi yankı şeklinde daim olmuştu.

"Sessiz Duvarlarda Hatıralar"ın sonundaki (işitsel) yıkım, sesin yitimini yankılayan bir gürültü olarak kulakları tırmalıyordu. Neyin gürültü olduğu, kimlerin hangi seslerinin kakofonik olduğu sorusuyla baş başa kalıyorduk. Müziğe gitarist ve prodüktör olarak Türkiye'nin ilk punk rock grubu Rashit ile başlayan Helvacıoğlu *Cumhuriyet*'e verdiği bir söyleşisinde müzisyen olarak tavrını "Seyirci değil, eylemci!" sözcükleriyle açıklarken şöyle diyordu: "Bienal'deki tavrım da böyle. Çünkü çalışmam aynı zamanda Türkiye'nin kültür politikaları üzerine bir eleştiri. Yani insanlar kendilerine bir şeyler sorarlarsa cevapları bulmaları uzun sürmez. Yeter ki sorsunlar!"[58] Mıknatıs gibi bizi kendine çekmekle kalmamıştı "Sessiz Duvarlardaki Hatıralar", aynı zamanda bizi mekâna dağıtmış ve içinde yönlendirmişti de. Belleğin haznesi AKM zaten bir mıknatıstı. Taksim Meydanı'na bakan ve kalkan gibi yükselen cephesiyle Cumhuriyet'in ilk ve tek opera binası, modern mimarinin simgesi, modern sanatın evi ve siyasi olayların –özellikle 1 Mayıs'lar ve Gezi– mahaliydi.[59] İktidar, büyük bir mıknatısın çekim gücünü tümden ber-

* Maltepe Cezaevi'nde yatmış, yapılan işkencelere tanık olmuş bir adam, AKM yangınıyla başlatılan cadı avı neticesinde o zaman grevde olan Tersane İş Sendikası işçilerinden Devrim İçin Hareket tiyatrosu oyuncularına ve hatta İslamcı bir mahkûma kadar birçok kişinin suçlandığını, ağır işkencelerden geçirilip tutuklandığını, sonrasındaysa hepsinin suçsuz bulunup beraat ettiğini anlatıyordu.

58. Ali Deniz Uslu, "Seyirci değil, eylemci!", *Cumhuriyet*, 14 Ekim 2007; www.erdemhelvacioglu.com/tr/content/cumhuriyet-14-ekim-2007 (Erişim tarihi: 22 Eylül 2018).

59. 1930'lu yılların başlarında İstanbul'da Batı türü sanat etkinlikleri için mekâna ihtiyaç duyulduğunda dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı tarafından böyle bir binanın yapımı gündeme getirildi, ancak yapımı ve sonuçlanması 1950'leri buldu. 1946 yılında temelleri atılan binanın planını değiştiren ve büyüten

taraf edebilmek için onu yıllar sonra yıktı; mekânla taşınan muazzam bellek sıfırlandı, geriye devasa bir boşluk kaldı.

Kitabın ikinci bölümünde yerleştirmeler, video ve ses çalışmaları bağlamında "mıknatıs-ses"i görsellik ve işitselliğin ilişkisi ya da gerilimi üzerinden daha etraflıca irdelemeye çalışacağım, ancak bölümün bu son kısmında anti-müzikaliteye sahip ses çalışması "Direnişin Sesleri"nin izleyicileri nasıl birer mıknatıs gibi galeri mekânına çektiğini ve yaydığını, mekâna bir hareket ve vektörel bir yön verdiğini değerlendireceğim. Helvacıoğlu'nun "Seyirci değil, eylemci!" sözü tartışma boyunca yankılanarak tartışmaya da tını getirecek.

"Direnişin Sesleri", sanatçının Gezi direnişinin ilk iki haftasını kapsayan 30 Mayıs-16 Haziran 2013 tarihleri arasında İstanbul ve Ankara'da gerçekleştirdiği ses kayıtlarından meydana gelir. !f Bağımsız Film Festivali kapsamında 15 Şubat 2014 tarihinde SALT Beyoğlu'nun zifiri karanlığında sergilenen bu ses çalışması, bir duyular ağının yeniden kompozisyonu ya da bir duyular matrisinin yeniden dağıtımı gibi ilginç bir fenomene eğiliyor. Başlık, direnişteki işitsel dünyanın, kendi içinde farklı tür bir senfonik müziğe ait dramatik nitelikleri barındırdığını ortaya koyuyor. Bir megafondan yapılan "Gezi Parkımıza Hoş Geldiniz" duyurusuyla başlayan çalışma, Gezi'de piyanist Davide Martello'nun Taksim Meydanı'nda gerçekleştirdiği canlı performans kaydından sonra gelen ve direnişte hayatını kaybeden veya yaralanan kişiler anısına Helvacıoğlu tara-

mimar Hayati Tabanlıoğlu ve ekibi, 1956 yılında çalışmalarına başladı ve sanat merkezi uzun bir yapım süreci sonunda Nisan 1969'da bitirildi. 12 Nisan'da Devlet Opera ve Balesi'nin Verdi'nin "Aida" Operası ve "Çeşmebaşı" Balesi galalarıyla İstanbul Kültür Sarayı ismiyle açıldı. Bu yapı, o tarih için dünyanın dördüncü, Avrupa'nın ikinci büyüklükteki anıtsal yapısıydı. 1970'de çıkan büyük yangın sonrasında kapsamlı bir onarım gören sanat merkezi, 6 Ekim 1978'de bu kez Atatürk Kültür Merkezi (AKM) ismiyle açıldı. Bkz. "Atatürk Kültür Merkezi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1, 1993, s. 385-87. 2008 yılında kapatıldı ve birinci derece kentsel SİT alanı olan AKM binası, yargı kararına rağmen Şubat 2018'de yıkılmaya başladı. Binanın yerine yapılacağı söylenen yeni ve daha büyük kültür sanat merkezinin mimarı Hayati Tabanlıoğlu'nun oğlu mimar Murat Tabanlıoğlu olarak belirlendi.

fından eklenen bir dakikalık sessizlikle biter. Zamandaki bu iki farklı nokta arasında, yaklaşık 60 dakikalık ses kaydı boyunca dinleyici kendisini adeta bir mıknatıs gibi çeken sesler vasıtasıyla bir yerden başka bir yere, bir olaydan diğerine sürükleniyor. Çoğunlukla polisin alanda gerçekleştirdiği şiddetin gürültüsüyle temsil edilen iktidarın sesi ile karşıtlık kuran diğer işitsel unsurlar, sözcüklerden (söz edimleri, ortak şarkılar, sloganlar vb.), haykırışlardan, çığlıklardan, bağrışlardan, müzikten, protestocuların bedensel hareketlerinden kaynaklanan seslerden ve gürültülerden meydana gelmektedir. Ses ile gürültü arasında gidip gelen bu farklı unsurlar kimi zaman birbiriyle rekabete girer, çatışır, çakışır, birbirine eklemlenir ve birbirini dönüştürür. Öyle ki eğer iktidarın sesi tüm kentin, hatta ülkedeki tüm kentlerin işitsel menzilinde çınlayan, çekme-itme gücüyle yoğunlaşmış "Gel!" ve "Git!" buyruklarıyla dolu bir ses peyzajı açmışsa eğer, "güçsüzün mıknatıs-sesleri"nin de o peyzaja benzersiz bir imza atarak onu gelgitli bir peyzaja sürüklediğini anlatır.

Deneysel besteci Edgard Varèse'in müziği "organize ses" olarak adlandırması ile Cage'in müzik, ses ve gürültü arasındaki ilişkinin rastlantısallığı ve geçişliliği üzerinde duruşu, Gezi'nin sonik etnografisini çıkaran "Direniş'in Sesleri"nin başlangıç noktası gibidir. Gürültü dışavurumun "taşkın bir formu" ve "akışkan bir nesnesi" olarak yeniden tanımlanır. Bir mıknatıs-ses olan gürültü, çevrilemezliği ortaya koyan yeni bir algı eşiğidir artık. "Gürültü" sözcüğünün Latince kökeninde halihazırda bu çevrilemezlik tınlar. Yunanca "gemi" anlamına gelen *naus*'dan türeyen Latince "deniz tutması" anlamındaki *nausea*'ya doğrudan göndermede bulunan terim temel bir yön yitimini anlam dizgesine taşımaktadır.[60] Öyleyse duyumsal bir deneyim olmaktan daha fazlasıdır gürültü. Dolaşımın, sesin ve dinlemenin hareketli, çekişmeli ve gelgitli doğasını ortaya koymaktadır.

Gürültü, dünya ve onun farklılıkları etrafında fır dönen bir anafordur.

60. Novak, "Noise", s. 126.

ERDEM HELVACIOĞLU, "SESSİZ DUVARLARDAKİ HATIRALAR".
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ. TAKSİM.
SESLİ YERLEŞTİRME, 2007.

Michael Bull ve Les Back, *The Auditory Culture Reader* (İşitsel Kültür Kılavuzu) adlı kitaplarında gürültünün toplumsal olana dair algımızın sınırlarını sınadığını belirterek şöyle yazarlar: "Sesin hem ütopik hem de distopik çağrışımları vardır: Bireylerin samimi, başa çıkılabilir ve duyumsanabilir yaşam alanları yaratmalarını mümkün kılar; ancak öznenin beden politikasını tehdit eden, istenmeyen, sağır edici bir gümbürtü haline de gelebilir."[61] Direniş alanındaki tezahürümüz yalnızca kendi duyularımızla değil, başkalarının duyularıyla olan ilişkimiz vasıtasıyla da belirlenip şekillenir. Helvacıoğlu'nun ses asamblajı, mekânlarda ve mekânlar arasında kurulan bağların ürettiği şimdi ve buradayı esas alan ilişkisel bir beden ve ses anlayışını araştırır. Olaylar sırasında çevre sesleri, insan sesleri ve bedenler, başka beden ve sesler yoluyla hayat bulmuş, birbirlerini yankılamış ve mekânlar arasında sürekli hareket etmişlerdir.

Sessel olan, dokunma deneyiminin rezonansı, titreşim dalgaları içine kaydolur. Deleuze şöyle yazar: "Duyum niteliksel ve nitelikli değildir; kendisini temsil unsurlarıyla değil, eşözdeksel varyasyonlarla belirleyen yoğun bir gerçekliği vardır sadece. Duyum titreşimdir."[62] Bu açıdan, görsel modalite çoğu zaman diğer şeyleri dışlarken, sessel olan dahil etmektedir. "Direnişin Sesleri"nde ses katmanı bizi saran ve kuşatan tektonik bir güce sahiptir; görünmez, geçici, ayrıştırılabilir, birleştirilebilir, geri çevrilebilir ve değiştirilebilir olanı gözler önüne serer.

Ses, film zamanı ve film mekânında olduğu gibi çokboyutlu ve çokzamanlı bir deneyim sunar. Dinleyici, film kamerasının geniş ve dar açılarını anımsatır şekilde, kendisini önce bir ses bombasının yakınında buluverir, sonra da acıyla çığlıklar atan genç bir kadının olduğu hastane sahnesine gidiverir. Sanatçının uzak bir noktadan kayıt almış olmasından ötürü dinleyici bir sekansta gaz fişeklerini belli bir mesafeden duyar, bir sonraki sekansta ise atılan gaz fişeklerinin gürültüsünün ortasında kalır. Dolayısıyla ses asamblajı gö-

61. Michael Bull ve Les Back (haz.), "Introduction: Into Sound", *The Auditory Culture Reader* içinde, Oxford ve New York: Berg, 2003, s. i.

62. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, İng. çev. Daniel W. Smith, Londra ve New York: Continuum, 2003, s. 45.

rülmeyen görsel alanı mevcudiyetlerle doldurur. Alanda cereyan etmiş şeylere dair yeni bir okunabilirliğe erişiriz: Ses ve insan sesi kullanımı yoluyla direnişin ve mücadelenin doğrudan mekâna yazılmış olduğu gerçeğine.

Beden duyumların haznesi, algıların zarıdır, mıknatıslıdır. Helvacıoğlu'nun özgün ses düzenlemesinde insan bedeni, ses enerjisini dinleyiciye aktaran bir dönüştürücü olarak yer alır. Sessel olan bizimle belli bir iletişime geçer: Bir kalabalık ortaya çıkmış ve bir anda her şey geri dönülmez bir biçimde değişmiş, tümden başka şeyler olmaya başlamıştır. Zamanlar ve mekânlar arasındaki ilişki ve etkileşim ile oluşan esnek ve hareketli yapıların, tepemizdeki birleşik ve yayılmacı güce karşı işlemiş olduğunu duyurur bize. Dinleme edimi katılım, paylaşım ve etkileşimle ilgilidir. Görsel ve işitsel olan, iktidara ait soyut ve boş mekânların aksine galeri mekânında bir "birlikte oluş" halini harekete geçirir. "Yankılı bir dinleme"dir söz konusu olan.

Rancière estetiği, iktidar ile direniş arasındaki ilişkilerin örgütlenmesinde duyumsal deneyimin geçici (uçucu) rolüne yönelik yaratıcı bir araştırma alanı olarak düşünmektedir. Ona göre edebiyat, sanat, sinema ve müzik "duyumların dağılımı"nı[63] sınayıp zorlarlar ve onu yeniden yapılandırırlar. Rancière, sanat pratiğinin merkezinde duyumların olduğunu belirtir. Filozofa göre sanatçının işi algı ve duyguları, olağan deneyimin dokusunu oluşturan algılama ve duygulanım biçimlerinden çekip almak ve onlarla yeni bir duyusal doku oluşturmaktır. "Bireysel" sanat üretimi ile kolektif yaşamın duyusal dokusunu denkleştiren "duyum topluluğu"ndan bahseder. Burada duyumsama hem beş duyuyu ifade eder hem de anlamı ve anlamlandırılabilir olanı. Şöyle yazar: "Ortak olan 'duyum'dur. İnsanları bir araya getiren, belirli bir duyusal dokudur, duyumlanır olanın belirli bir bölüşümüdür; birlikte oluş biçimlerini belirler bu. Politika da 'birlikte oluş'un duyusal dokusundaki dönüşümdür."[64]

63. Jacques Rancière, *Hatred of Democracy*, çev. Steve Corcoran, Londra: Verso, 2007, s. 61; Türkçesi: *Demokrasi Nefreti*, çev. Utku Özmakas, İstanbul: İletişim, 2014.

Rancière "birlikte oluş"u, "estetik bir topluluk", duyu verilerinin (formlar, sözcükler, mekânlar, ritimler, vb.) belirli bir kombinasyonunu içeren bir "duyum topluluğu" olarak tanımlar.[65]

Gezi direnişindeki olaylar zincirinden öğrendiğimiz üzere, her kişi kendini aşan tekil bir eylemlilik sahasında başkalarıyla yan yanadır ve modern kapitalist sistemden ve onun kristalleşmiş türlü güçlerinden olası bir dönüşüm ya da kopma, yalnızca dünyayla yeni ilişkilenme biçimleri üretilebildiği takdirde mümkün olacaktır. "Direnişin Sesleri"nde ses, izleyicinin bedenine ve kulağına tersine çevrilemez bir yön dayatarak şeyleri görünür kıldığı gibi dokunmaya, kokuya ve tada ait diğer duyumları da tetikler. Dolayısıyla çalışmada tekil bakış açısını ve çizgisel zaman akışını çoklu perspektiflerin ve çoklu zaman/mekânın taşıdığı giriftlikler yoluyla kıran sesler, farklı türden bir temsil sunar – sessel olduğu kadar görsel de olan bir temsil. Biz dinleyiciler/izleyiciler Gezi protestosu sırasında cereyan etmiş olaylara, bedenlerin titreşmiş, seslerin rezonans üretmiş olduğu durumlara dalarız.

Genişlemiş, yeniden üretilebilir boyuttaki işitsel bir kaydın galeri bağlamında çalınması, direniş mahalini daha da büyüttüğü gibi, bu mahalin taşınabilirliğini de gerçekleştirmiş olur. Demokrasilerde dinlemenin bir zorunluluk olduğu kadar çoğul ve dönüştürücü bir eylem olabileceğini de fark ederiz. Ses performansı, Gezi'de dinlemenin başka bir şeyin gerçekleşmesine olanak vermiş olduğunu hatırlatarak kendi zengin belleğini şimdide biz diğerlerine taşır. "Dinleme", Bickford'un belirttiği gibi, "dünyada birlik halindeki varlığımıza demokratik formunu veren hayati bir politik etkinliktir"[66]. Dinleme elzemdir, çünkü tekil mevcudiyetimiz çok şey ifade eder ve aynı zamanda hiçbir şey ifade etmez, çünkü burada olan her şey çok hızlıca gözden kaybolur, ses kulaktan silinir. Mıknatıs-ses görünmezlik ve sessizliğin, geçici ve apansız olanın, birleştirilebilir

64. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, İng. çev. Gregory Elliott, Londra ve New York: Verso, 2009, s. 56; Türkçesi: *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis, 2010.

65. *A.g.y.*, s. 57.

66. Susan Bickford, *Listening, Conflict, and Citizenship*, s. 19.

ve ayrılabilir olanın, değiştirilebilir ve dönüştürülebilir olanın haritasını çıkarır. Bu anlarda bir sistemden diğerine geçilir: sesler-jestler, sözcükler-imgeler, işitsel-görsel, vb. Mevcudiyet aynı zamanda namevcuttur, namevcutsa mevcut. O nedenle burada olan/olmayan şeyin doğrudan bize ihtiyacı vardır ve bizi ilgilendirir.

"Duran Adam" sanırım bu yüzden çok etkileyici bir eylemdi, çünkü beden için her yol bittiğinde, ses kısılıp söz susturulduğunda öylece kıpırdamadan ve konuşmadan duran bir bedenin de eyleyebileceğini, susarak da konuşabileceğini gösterdi. Beden de en az bedenin ta içinden çıkan ses kadar mıknatıslıydı. Taksim Meydanı'nın bir gece ansızın şiddetle boşaltıldığı ânın hemen ertesinde ortaya çıkan "Duran Adam" çevresinde manyetik bir alan yarattı. Adeta Gezi'nin ondan önceki tüm seslerini eylemin sıfır noktasında sırtlanmıştı. Bir anda ortaya çıkan bu anonim beden, yüzünü AKM binasına dönüp saatlerce duran –kim olduğunu sonradan öğrendiğimiz– dansçı ve kareograf Erdem Gündüz'ün eylemini diğerlerine dağıttı, yanı başında durmaya başlayan ve gittikçe artan kalabalıksa aynı eylemi İstanbul'a, hatta başka kentlere de saçtı. Güçlünün gürültüsüne bu kez sessizliğin paylaşımıyla, gürültülü, gökgürültülü bir sessizlikle karşılık verilmiş oldu. Şeyleri bir araya getiren sadece konuşan özne değildir; beden bir mıknatıs misali dilsel olandan daha fazlasını ifade etmiş, toplamış, biriktirmiş ve yaymış olabilir. Sırf o nedenle sekiz saat meydanda kıpırdamadan duran Gündüz ayrıldıktan sonra bile durmaya devam eden çok sayıda insan olmuş, bu eylem, polis amirine telsizden "sabit duranları alın"[67] talimatını verdirmiş, insanlar gözaltına alınmıştır.

"Duran adam"ların ve "duran kadın"ların eylemi ülkenin farklı kentlerindeki meydanlarda devam ederken dönemin CHP milletvekili Akif Hamzaçebi TBMM'de yaptığı bir basın toplantısında hükümetin Gezi Parkı eylemindeki tutumuyla ilgili eleştirel bir konuşma yaptı. Konuşmasının başında gazetecilere John Cage'in meşhur "4 dakika, 33 Saniye" (1952) adlı çalışmasının bir kaydını izletti

67. "Duran Adam Salgını", 18 Haziran 2013, www.hurriyet.com.tr/gundem/duran-adam-salgini-23530185.

ve sonra gazetecilere şöyle seslendi Hamzaçebi:

Müzik burada bitti. Size bu müziği dinlettim. Müzik, John Cage diye bir müzik adamının yapıtı. Şarkının adı 4 dakika 33 saniye. 3 bölümden oluşuyor. 4 dakika 33 saniye süren bu şarkı boyunca her üç bölümde de piyanist, piyanonun başına oturur hiçbir şey çalmaz, sadece sessizlik vardır. Bu sessizlik ile besteci bir mesaj vermek ister. Bir protesto yapar. Hiçbir müzisyen, hiçbir besteci bana ne hissedeceğimi söyleyemez, benim ne hissedeceğime ben kendim karar veririm, o nedenle protesto ediyorum, der. Dün Taksim Meydanı'nda piyano çalan piyanistler vardı. Yarın belki müzisyenler müzik yapmayacaklar, müzik yapmayarak, şarkı söylemeyerek belki hükümeti protesto edecekler. Ben yıllar önce bestecilere ve müzisyenlere yapılmış olan bu protestoyu bugüne uyarlıyorum. Ben de sessizliği söyleyen bu şarkı ile Sayın Başbakan'ın bu uygulamalarını, sertlik uygulamalarını, demokrasi karşıtı uygulamalarını protesto ediyorum.[68]

Cage'in bu bestesinde icrada bulunmayan piyanist üç bölümden oluşan bestenin her bölümünün başlangıcında piyanonun kapağını açar ve kapatır. Böylece dilsiz ve sessiz piyanist gözü ve kulağı kendisinden ve piyanosundan alarak görsel ve işitsel alanı konser salonuna ve salondaki seyirciye geçirir. Müzikten başka seslere kayar algı, duymanın yükü ve gücü izleyicilere/dinleyicilere emanet edilir. Cage'in sessizliğinin, sessiz kılınmaktan elde edilen bir sessizlik olduğunun altını çizer Kahn, ama ekler de: piyanistten izleyiciye/dinleyiciye döndürülen bakış ve kulak sessizliğin alanını genişletir, izleyiciden/dinleyiciden sessiz kalmaya ya da en azından az ses çıkarma kuralına/emrine uyması ve konuşmaya yeltenerek algı ve ilgisinin başka şeylere ve seslere çevrilmemesi beklenir. Dolayısıyla müzikal sessizliğin peyzajını genişleten bu performans aynı zamanda müzikal ses alanının ne olduğunu ve nerede bulunduğunu da yeniden düşündürtmüş olur.[69] Ses vardır ama aynı zamanda yoktur da, çünkü sessizlikte performansın gerçekleştirildiği konser salonundaki tüm sesler/gürültüler besteye dahil olmuştur. Ama bununla da

68. "Mecliste Protesto", 20.06.2013, www.haberturk.com/gundem/haber/853824-mecliste-protesto#. (Erişim tarihi: 20 Ağustos 2018).

69. Kahn, *a.g.y.*,s. 166.

kalmamıştır Cage. Bu anti-müzik performansı toplumsal sesin alanını da genişletmiştir.

Dilin gölgesi söylen(e)meyene vurur. Söylenemeyen de dile aittir, hatta belki söylenen ya da söylenebilenden de daha fazla. Agamben tam da bu nedenle Walter Benjamin'in Martin Buber'e yazdığı bir mektubunda "dilde söylenemeyenin kristalleşmiş tasfiye"sinden[70] söz ettiğini belirtir.

Kristalleşmiş Ses/sizlik

Gezi polis şiddetiyle bitti. Direniş süresince polisin şiddeti nedeniyle yedi genç öldü, binlerce insan yaralandı, üç bine yakın gözaltı oldu.[71] Gezi sonrasında ise parka dokunul(a)madı ama park "insansızlaştırıldı". Tarihsizleştirildi de. Gezi'den kalan her şey, her nesne ve her yazı silindi, meydan betonla sıvandı, granit taşla kaplandı. "Tarihsizleştirme"nin son noktasıysa eylemler sırasında koca afişlere evsahipliği yapan Türk modernizminin simgelerinden AKM'nin yıkılması oldu. Şimdilik...

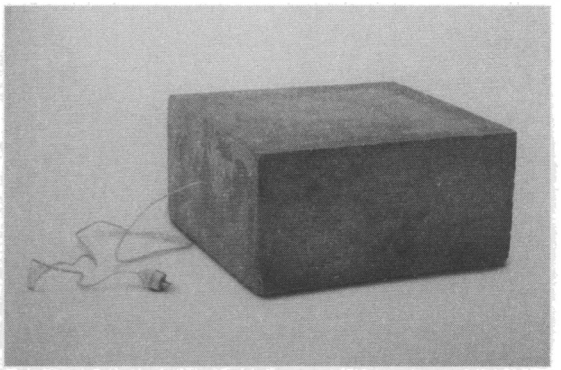
Akla Bruce Naumann'ın ünlü sessiz beton küpü geliyor. Naumann'ın "Concrete Tape Recorder Piece" de (Beton Teyp Kayıt Cihazı, 1968) bağıran, çığlık atan bir kadının teybe kaydedilmiş sesi 240 kg ağırlığında beton bir bloğun içine gömülmüştür. Ses tümüyle silinmiş, sanatçı çığlığı sessizlik olarak seslemiştir. Beton küp bloğun bir yanından uzanan elektrik kablosu ve ucundaki boşta kalmış fiş bu çığlığın tek görsel izi, tek görünür kanıtıdır. Dolayısıyla Naumann sessizliğin bir boşluk ya da bir yokluk değil, bir fazlalık olduğunu çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur.

Bir paradoks vardır: Bir yandan John Cage'den öğrendiğimiz üzere mutlak sessizlik yoktur, ama sesi duyabilmek için de sessizliğe ihtiyacımız vardır. Kulağın asıl dramı burada yatar. Evet, Gezi'den

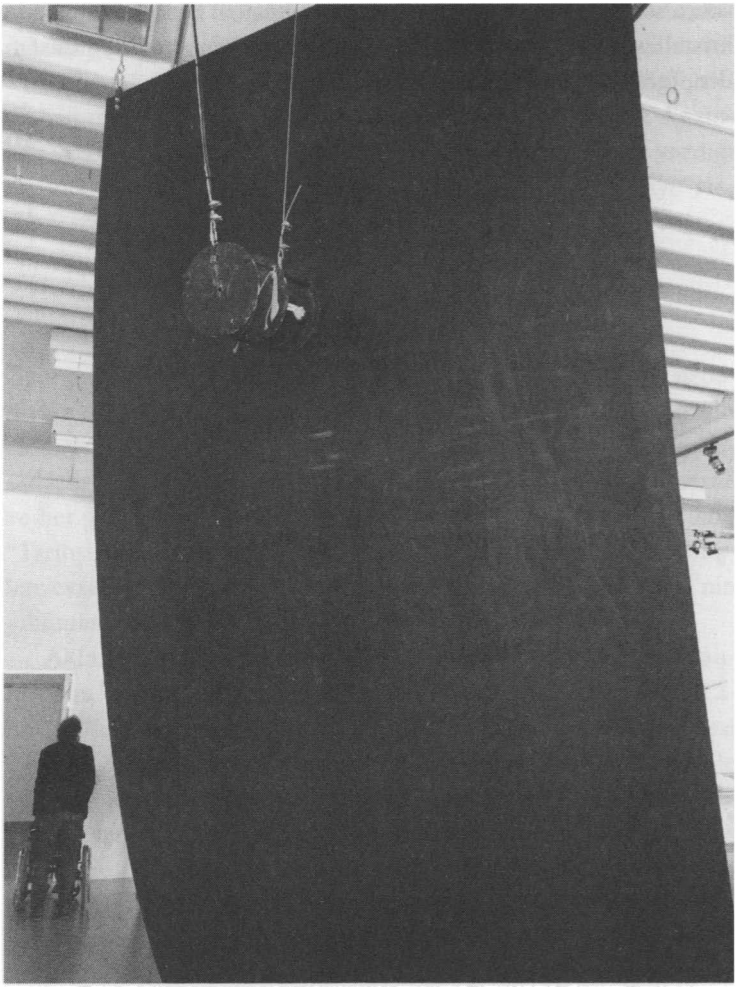
70. Agamben, *What is Philosopy?*, s. 35.

71. Bkz. Uluslararası Af Örgütü, *Amnesty International, Gezi Parkı Eylemleri: Türkiye'de Toplanma Özgürlüğü Hakkı Şiddet Kullanarak Engelleniyor*, Londra: Uluslararası Af Örgütü Yayınları, 2013.

sonra ses boğuldu, dil silindi. Geriye mıknatıslı bir sessizlik kaldı, kristalleşmiş bir ses/sizlik... bir yankı daim oldu, en gürültülüsünden, (gök)gürültülüsünden...



BRUCE NAUMANN, "CONCRETE TAPE RECORDER PIECE / BETON TEYP KAYIT CİHAZI", 1968.



TAKİS, GONG, SESLİ YERLEŞTİRME, 1978.
FOTOĞRAF: NERMİN SAYBAŞILI.

2

Mıknatıs-Ses

SANATIN AKUSTİK POLİTİKASI VE REZONANS

Tek gerekli olan şey zamanda boş bir mekân ve sonra [sesin] mıknatıs gibi hareket etmesine izin ver sadece. Er ya da geç onda fısıldayan çok fazla şey olacaktır.

– John Cage[1]

... şarkı söyleyen kadın her zaman için bir Siren'dir...

– Adriana Cavarero[2]

Mıknatıs-Ses

Dong, dong, dong, dong... Dan, dan, dan, dan... İki ucundan çekilip tavana doğru uzatılmış kalın ve tok bir kumaş gibi duran geniş, kavisli bir metal plaka kısa aralıklarla gümleyip duruyor. Koyu renk ince plaka, ışığı emen mat ve boz yüzeyiyle önümde bir duvar gibi yükseldiğinden ilk başta bu sesin kaynağını görüp yerini tespit etmek mümkün olmuyor, olamıyor ama düzensiz aralıklarla patlak veren, verirken de metalden yüzeyi zangır zangır titreten bu "dong-dong"lamalara kayıtsız kalabilmek mümkün değil!

Önümde belli bir biçime –minimalist bir biçime– gelinceye kadar işlenmiş bir metal uzanıyor. Bu durumda doğası gereği kendisi

1. John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Cambridge, Mass. ve Londra: The MIT Press, 1967, s. 178.

2. Adriana Cavarero, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford: Standford University Press, 2005, s. 118.

sessiz ama sese içkin bir malzemeden, metalden bu sert ve ani ses nasıl ve neden çıkabiliyor? Her ses merak uyandırır, hele ki bu nereden geldiği belirsiz, beklenmedik bir gürültüyse nedenini, niçinini bilip, ona belli bir kimlik biçmek isteriz. Oysa bu içgüdüsel ya da öğrenilmiş davranış kalıbı(mız) her şeyi daha da bir çekici kılar, çünkü biliriz: Şu gökkubbe altında her şeyin bir sesi, bir sedası vardır, her şey az çok bir ses çıkarır ve yankılanır. Haliyle nereden geldiği belirsiz bir sesin, hele bu "Ben varım!" diyen tokmak gibi bir sesse eğer, hem bir albenisi hem de iticiliği vardır. Her ses, öyle ya da böyle, kulak tıkan(a)mayacak bir seda olarak çınlar durur, hele de bu ses gümlemeler halinde sonik dalgalanmalar ve somut titreşimler halinde dümdüz bir metalden geliyorsa...

Peki gümbür gümbür bu "dong" sesini ne çıkarıyor ya da kim çıkarıyor? Sesini duyduğumuz ama kendini göremediğimiz gümlemeleri duymak dışında "görebilmek" için metal konstrüksiyonun arka tarafına doğru yönlendiğimizde sesin kaynağının metal halatlarla motorize bir sisteme yerleştirilmiş koca bir mıknatısın metale uyguladığı darbe olduğunu anlarız. Doğası gereği ses tınlar ve/ya çınlar, mıknatıslanımları aksisedalarla dalgalar halinde genişler, artık-mıknatıslanımlara dönüşür. Bu kitabı yazmaya başlamadan da ses mıknatıslıdır diyordum ben, bu gümleyen metalle karşılaşmadan oldukça uzun bir zaman önce. Bu metale sesini bahşedenin gerçek bir mıknatıs olduğunu anlamadan çok önce, "mıknatıs" terimini, doğa(mız) gereği gözümüzle göremediğimiz sesin kendine özgü cismani gücünü vurgulayabileceğim kavramsal bir araç olarak kullanıyordum. Sesi anlamak ve anlamlandırmak kolay bir iş değildir, tıpkı görmenin meşakkatli bir iş olması gibi bir görev, bir ödevdir, hatta belki de bir çağrıdır. Ses fark edilmeyi umar, dinlenilmeyi bekler, yoksa "yok" tur. Duyulmayan ses, "var-yok-ses" olarak kalmaya yazgılıdır. Ama bu gümleyen metal konstrüksiyonu gördükten sonra bir nokta zihnimde iyice netlik kazandı: Mıknatıs-ses bir metafor, stratejik bir araç olmanın çok ötesinde somut, hatta belki de gereğinden fazla somut bir gerçekliğe bürünebiliyordu.

Bu gümleyen, gümbürdeyen metalin adını koyalım, cismini verelim artık: "Gong"; Yunan sanatçı Takis'in 1978 yılında gerçekleş-

tirdiği sesli yerleştirme. Sanatında enerjiyi elle tutulamaz bir gerçeklik, farklı bir güç olarak inceleyen Takis, manyetizm, ses, ışık ve motorlarla heykelin statik yanını dinamizmle buluşturmayı amaçlamıştır. Sanatçının "Signals" (Sinyaller, 1956) serisiyle başlayan çalışmalarında, başka bir örnekte, rüzgârda birbirine vuran piyano tellerinden meydana gelen metal çubuklar müzikal titreşimler yaratıyordu. Bu kinetik heykeller, doğal güçlerin rasgele, programsız bir biçimde ürettiği seslerin müzikal bir ifadesine karşılık geliyordu. İlhamını özellikle sanayileşmiş kent manzaralarından alan Takis, Calais'deki tren istasyonunda gördüğü sinyalizasyon sisteminden yola çıkarak ürettiği "Signals" serisi için şunu söylemiştir: "Canavarların gözleri çakmak çakmak yanıp sönüyor, raylar ve tünellerle demirden bir orman. Çok renkli göstergeler, demir yolları ve pasajlar."[3]

Sanatçı, "Signals" serisinden sonra gerçekleştirdiği müzikal heykellerinde elektrik ve mıknatıs gibi araçlar kullanmaya başlamıştır. Rezonans ve rastlantısal sesler bu sesli nesnelerin temelini oluşturmuştur. 1960 yılında, şair Sinclair Beiles ile Paris'teki Galerie Iris Clert'de bir performans gerçekleştirir. Uzaya seyahat eden Sovyet Yuri Gagarin'den beş ay önce şair Beiles mıknatıslardan meydana gelen bir mekanizmayla galeri mekânında gezinirken aynı zamanda yazmış olduğu "Magnetic Manifesto"yu okur. "Ben bir heykelim. Satın alınmak için buradayım. Umuyorum ki beni satın alan kişi Takis'in hidrojen bombasının gerçek mekanizmasından yeni bir heykel yapmasına tanıklık etmek için beni Hiroşima'ya yollar. Yeryüzündeki tüm nükleer bombaların heykellere dönüşmelerini isterdim. ..."[4]

Yinelenen tonlamalar için sanatçının bizzat başvurduğu elektrik kaynaklı manyetik dalgalar "Musicales" (Konserler, 1977) adlı çalışmasında en basit ve etkili haliyle çıkar karşımıza. Dört büyük ahşap pano üzerinde salınan metal iğneler elektro-manyetizmin etki-

3. Bkz. *Art or Sound* (sergi kataloğu), haz. Germano Celant, Milano: Progetto Prada Arte, 2014, s. 284.

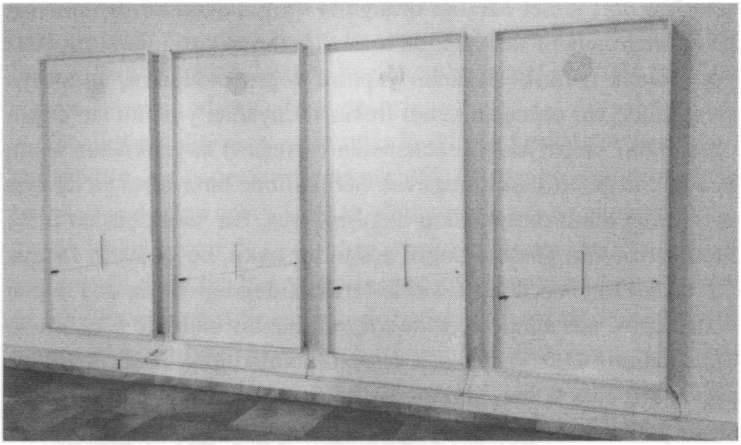
4. Guy Brett ve Michael Wellen, Takis sergi kataloğu, Londra: Tate, 2019, s. 46.

siyle gitar tellerine doğru çekilir ve onlara sürter. Bu sürtünme sesleri panolara yerleştirilmiş hoparlörlerden senkronize bir biçimde mekânda çın çın çınlar, tın tın tınlarken müzikte sembolik temsilin yerini doğal kaynaklar ve teknolojik süreçler almış olur.

Takis'in (gök)gürültülü ya da derinden tınlamalı bu heykelleri katı ve ağır formlara sahip olmak yerine mekânda moleküler parçalar olarak gezinirler. Yerçekimi kurallarını yeniden tanımlayan sanatçı müzikal dilin fiziksel ve cismani yönünü de yeniden belirlemiştir. Benim "mıknatıs-ses" kavramımın çıkış noktası da tam burasıdır.

Gümbürtülü bir sinyal sesidir "gong". Bu nedenle evrensel bir dili vardır. Ancak sesi gösterge olarak sabitleyecek başka bir veri ya da bir işaret elimizde bulunmadığı içindir ki sesin anlamı ve kimliği müphem kalacaktır: Korkunun ya da tehdidin kaynağı mıdır bu gümleme, yoksa korkudan ya da tehditten kaçınmamız için bir uyarı mı? Ayrıca gong sesi bir işe, bir eyleme –tiyatro oyunu, yarış, sınav vb.– başlamanın işareti de olabilir. Şimdi kulağıma "Evet-Hayır" yarışmasının meşhur sunucusu Erkan Yolaç'ın her yarışmacıya "Duydunuz gongun sesini, yarışma başladı," diyen sesi geliyor. Peki Takis'in teknolojiden türettiği "Gong" adlı sesli yerleştirmesi hangi başlangıca işaret ediyor?

"Gong"da bir devridaim var. Düzenekle taşınan mıknatıs önce metale vuruyor. Metalse mıknatısı hemen geri bırakmıyor, kendine sabitliyor, orada bir süre tutuyor. Böylece darbenin çıkardığı sesi metalin tüm yüzeyine geçirmekle kalmıyor, yani sadece mıknatıslanımlar yaratmıyor, aynı zamanda bu sesi çoğaltarak galeri mekânına da yayıyor, dolayısıyla artık-mıknatıslanımlar üretiyor. Bir süre sonra ise metalin görünmez kıskaçlarından düzenek yardımıyla kurtulabilen mıknatıs geri çekiliyor. Düzenek tekrar hareketlenip mıknatısı metale doğru itmeye başlarken metal de boş durmuyor, mıknatısı yine kendine doğru çekiyor. Kulaklarımızla bizi biteviye tekrara düşürdüğü gümlemeler boyunca zaman askıya alınıyor, bedenimiz titreşiyor, seste ve sesle birlikte salınıyoruz. Çekme-itme mantığını mıknatısın gücünden devşiren sanatçının düzeneği metalin yüzeyini titreştirerek gümlemeyi tortulaştırıyor, dalga dalga ar-



TAKİS, "MUSICALES / KONSERLER", SESLİ YERLEŞTİRME, 1977.

tık-mıknatıslanımlarla mekân(ımız)a ve beden(imiz)e yayıyor.

Öyleyse sesin bir gücü, kaçmanın ya da uzaklaşmanın mümkün olamayacağı bir ötesi var. "Mıknatıs-ses" kavramını bu gücü açıklamak için kullanıyorum. Ses zerreleri halinde yayılıyor, dağılıyor. Ses kaynağından çıktığı gibi kalmıyor, bir yerden başka bir yere taşınıyor, taşınırken de değişiyor ve dönüşüyor, değiştiriyor ve dönüştürüyor. Dolayısıyla metamorfozun gücüyle yoğun ses, artık-mıknatısla(n)malarla bir fazlalık, bir tortu olarak toplumsal ses peyzajında yerini buluyor ya da kendine orada bir yer açıyor. Ses, sessizlikte silinmeden ya da gürültüye karışıp yitip gitmeden önce dünya üzerinde mutlaka etkisini bırakıyor. John Cage'in söylediği gibi, "... er ya da geç onda fısıldayan çok fazla şey,"[5] oluyor.

Cage, 1957 Ekimi'nde Londra'da gerçekleştirdiği Composer's Concourse'daki performansı sırasında sarfediyor bu sözleri. Deneysel müzisyen, "Forerunners of Modern Music" (1949) adlı bir yazısında ise benim "artık-mıknatısla(n)ma" diye tarif ettiğim süreçsel olay bağlamında değerlendirebileceğimiz sesle ilgili bir başka noktaya daha dikkat çekiyor. Cage sesin frekans, tını, şiddet ve süre

5. John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, s. 178.

şeklinde dört temel özelliği olduğunu vurgularken bunlardan yalnızca sürenin hem sesi hem de sessizliği ihtiva ettiğinin altını çiziyor. Süreye (ritmik) dayanan yapının doğru olduğunu, armoniye (sessizlikte var olmayan temel frekans) dayanan yapının ise doğru olmadığını belirtiyor.[6] Rezonanstan (titreşim) kaynaklanan sesin kendine özgü bir ilişkiselliği var. Seri halinde birer birer ya da ayrı ayrı, adım adım ortaya çıkıp dağılmaz ses. Bir ya da birden fazla merkezden tüm yönlere doğru açılan bir nakil, bir geçiştir. Ortaya çıktığı mekândaki diğer seslerle birlikte, değdiği ya da ona değen bedenler ve nesnelerle birlikte kaçınılmaz bir biçimde senkronize olur, oldurur. Dolayısıyla salt sessizlik olmadığı gibi, salt tekil bir sesten söz etmek de mümkün değildir. Ses çoğuldur. Mıknatıs-ses sesin çekme-itme gücüyle yoğun ilişkiselliğine göndermede bulunuyor.

Kitabın bu bölümünde "mıknatıs-ses" kavramını sanat çalışmalarıyla birlikte düşünmeye çalışacağım. Bu kavram ile sesin kendine özgü cismaniliğini, titreşimden kaynaklanan kendine özgü ilişkiselliğini vurgulamak istiyorum. Bunun için entelektüel vurguyu gözden kulağa, görsel olandan işitsel olana doğru kaydıracağım, çünkü "mıknatıs-ses" terimini, başka birçok neden ve niyetle birlikte, formların dünyasının seslerin dünyasından farklı işlediğini ortaya koymak maksadıyla da devreye sokuyorum.

Mıknatıs, demiri yalnızca kendine çekmekle kalmaz, aynı zamanda çektiği demire kendi çekme gücünü de geçirir. Böylece kendi dışında bir çekme-itme gücüyle yoğun bir manyetik alan yaratır. Görsel-işitsel sanat çalışmasının ses zerrelerinden oluşan böylesi bir manyetik alan yaratabileceğini düşünüyorum. Aynı zamanda sesin seslendiği, muhatap aradığı, bir adres talep ettiği fikrinden yola çıktım. Dolayısıyla birer mıknatıs gibi hareket eden "seyyar form"lardan (nesneler, bedenler, sesler) meydana gelen ve dolayısıyla "çoğul bir forma" sahip sanat çalışmalarının farklı bir izleyiciyi/dinleyiciyi gerekli kıldığını da tartışmaya açacağım. Bazen bir me-

6. Cage, *Silence*, s. 63.

tafor olarak "mıknatıs" kavramı, mekânlar ile insanlar arasında, sanatçı ile sanat çalışması, sergi ile izleyici/dinleyici arasında her defasında farklı biçimde işleyen hayli kendine özgü bir ilişki, katılım, algı ve deneyim alanına denk düşer.

Görselliğin dünyasında formlar keskin ve kesindir. Oysa şeylerin sabitliği ve bedenlerin görünürlüğü ile tuzağa düşürülemeyen ses olay mahaline çakılı kalmaz. Dolayısıyla ses söz konusu olduğunda beden de dil de tıpkı imge, nesne ya da mekân gibi halihazırda verili değildir. Mıknatıs-ses, geçici ve apansız olanın, birleştirilebilir ve ayrılabilir olanın, değiştirilebilir ve dönüştürülebilir olanın ilişkisel (ses) peyzajını haritalandırır. Bu peyzajda bir sistemden diğerine geçilir: mekân-zaman, formlar-sözcükler, sesler-jestler, sözcükler-imgeler, jestler-bedenler, bedenler-diller, vb.

Ses Sarmalar

Görüntü yönseldir, ses ise yönsel olduğu kadar sarmalayıcıdır, üç boyutlu uzamsal bir algıdır. Bu açıdan ses doğası gereği mıknatıslıdır. Sesle aramıza istesek de bir mesafe koyamayız: Ses bize içeriden çarpar, doğrudan içeri akar. Jacques Lacan'ın sürekli tekrarladığı gibi, gözün aksine kulağın kapağı yoktur, kapatılamaz. Tümüyle bertaraf edilmesinin mümkün olmadığı ses karşısında hep az çok korunmasız kalırız. Görmek konumsaldır: Nesneye ancak belli bir yerden bakabiliriz. Duymak ise sınırların bocaladığı, limitlerin aşındığı geçişsel bir mekânsallık ve zamansallığa yerleştirir bizi. Mıknatıslıdır ses; geçici ve ani bir nesne, akışkan ve geçirgen bir formdur.

Mıknatıs-ses'i, mesafeli bir dışşaldan bedensel bir temasa ya da harekete geçişe işaret etmek için kullanıyorum. Ne de olsa her birimiz iyi ya da kötü, öyle ya da böyle kulak hırsızıyızdır. Kitabın ilk bölümünde etraflıca tartışmaya çalıştığım gibi, benim ilgilendiğim gözün ve sözün iktidarına boyun eğmeyen ve eğmeyecek bir ses arayışı olduğuna göre, işitsel olanın manyetik gücünü iktidarın elinden almak ve/ya ona iade etmek elzemdir.

Ses teorisyeni Mladen Dolar görsel olan ile işitsel olan arasındaki ilişki ve çatışkıyı şu şekilde ifade eder:

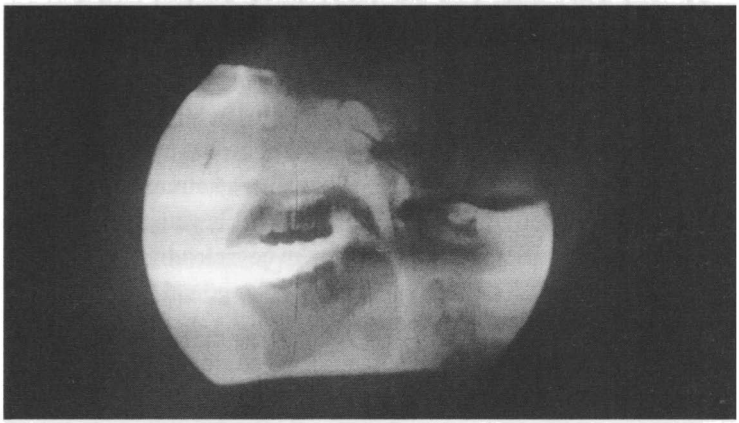
> Yerini belirlemek, ona karşı güvenli bir mesafe almak istediğimizde, görülür olanı referans almamız gerekir. Görülür olan, sesin mesafesini, tabiatını ve kaynağını tesis ederek açığa çıkartır; böylece onu etkisiz hale getirebilir. Akuzmatik ses*, görülür olanın çerçevesiyle etkisiz hale getirilemediği için bu denli güçlüdür; bizatihi görülür olanı ikiler ve esrarengiz hale getirir. Büyüleyici seslerin (Sirenler) sihirli gücüne dair tüm o mitik hikâyelerin kaynağı, seste içle dış arasındaki bu dolaysız bağlantıdır; aklımızı başımızdan alan ve kesin bir felakete, ölümcül bir keyfe götüren bir şeydir bu. Psikoz mekanizmasının ("sesler duyma"), sesin kendisine ilişkin olan sanrısal özelliği kullandığı, üstüne aldığı yer de burasıdır. Sesler, dış kaynağı olmaksızın tümüyle kafamızın içinde olabilir, çünkü sesi daima kafamızın içinde işitiriz ve gözümüzü kapattığımız anda, dış kaynağının tabiatı daima belirsizdir.[7]

Dolar'ın da vurguladığı gibi, sesleri ilk kafamızın içinde duyarız, ama buna bir ekleme de yapalım: Kendi sesimizi de kafamızın içinde üretir ve o sesi ilk önce biz kafamızın içinde duyarız. O nedenle sesimiz yabancı bir ses olarak (geri) gelir bize. Kendilik, hayatımız boyunca peşimizi bırakmayacak ikircikli bir tereddüt haline gebedir. Mikrofona konuştuğumuzda, sesimizi teyp ya da video kaydında duyup dinlediğimizde "Bu benim sesim mi?" sorusunu yaratan şaşkınlık ya da bilinmezlik hali aslında sırf bu nedenle herkesçe çok tanıdıktır.

Bizzat kendi bedenimizin ürettiği, doğrudan kendi bedenimizden çıkan sesimizle olan netameli ilişki önemli performans sanatçısı Ana Mendieta'nın "X-ray" (Röntgen, 1975) adlı 16 mm'lik filminde can alıcı bir biçimde ortaya koyulmuştur. "X-ray" sanatçının kafatasının sinefluografi (*cinefluorography*) yöntemiyle çeşitli açılardan hareketli röntgenini içerir. Dairesel diyafram ile elde edilen imge-

* Sesin sahibinin görülmediği ama işitildiği ses, duyulan ama (kaynağı) görülmeyen insan sesi.

7. Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis, 2013, s. 82.



ANA MENDIETA, "X-RAY / RÖNTGEN" FİLM, 1975.

lerle, baş ve boyun bölgesinin profilden, arkadan, yukarıdan, aşağıdan ve önden detaylı bir biçimde filme alındığı çalışmada Mendieta konuşur haldedir. Bununla birlikte sanatçının sarf ettiği hiçbir sözcüğün ve/ya varsa sözün anlaşılamadığı kısa film boyunca "vo-vo-vo" şeklinde çıkan boğuk sesin tekinsizliğiyle baş başa kalırız. Mendieta tıbbi araştırmalarda bedenin dahili hareket ve devinimlerini incelemek için kullanılan sinefluografi tekniği için muhtemelen o dönemde öğrencisi olduğu ve günümüzde konuşma patolojisi alanındaki en önemli kurumlardan biri olan Iowa Üniversitesi'ne başvurmuştur.

Jacques Lacan öznelliğimizin kalbinde yatan gediği "ayna evresi"yle açıklıyor ve yansıyan bir imge olarak kendiliğin yanlış ve eksik tanımadan öteye geçemeyeceğini öne sürüyordu.[8] Fransız psikanalizci Didier Anzieu ise özellikle ses ile dokunma arasındaki ilişkiyi ele alırken Sigmund Freud'un "Ben ve İd" (1923) çalışmasından yola çıkıyor ve "deri-ben" (*skin-ego*) kavramı çerçevesinde "tınlayan zar"dan (*sonorous envelope*) söz ediyordu. Freud ben'in

8. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits: A Selection* içinde, Londra ve New York: Routledge, 1989, s. 1-8.

son kertede bilhassa bedenin yüzeyinde hasıl olan bedensel duyumlardan kaynaklandığını öne sürmüştü.[9] Anzieu'nün buradan hareketle geliştirdiği "deri-ben" kavramı, çocuğun kendi bedeninin yüzeyini deneyimlerken ruhsal içeriklerden oluşan bir ben'i temsil etmesi için erken evrelerde kullandığı zihinsel bir imgeyi ifade eder.[10] Bebeğin bu deri-ben'e koşut bir dizi hayali ses katmanları da olduğunu belirtir Anzieu. Bu ses katmanları özellikle yatıştırıcı, destekleyici ve sakinleştirici anne sesiyle sarılıp çevrelendiği bir tür "tınlayan zar" şeklindedir. Bu hayali zar Lacan'ın görsel "ayna-evresi" nin işitsel karşılığı olan bir "ses aynası"dır, ya da "işitsel-fonetik ten"dir.[11] Mendieta'nın video çalışmasına geri dönersek, bu ses aynası aynı görsel düzlemde olduğu gibi, sesimizdeki ikircikli aidiyetliliği öznelliğimize geri yerleştirir gibidir: Benliğimizde barındırdığımız ontolojik korku ve endişe ne yazık ki insani gerçekliğimiz olmuştur. Duyma ve dinleme ilksel komposizyondur. Kimliğimiz ise ölümüdür. Yokluğu(mu) dinlediğim "X-ray" gerçek ontolojimi çınlatır durur.

Castro-karşıtı babası tarafından 1961 yılında on iki yaşındayken kız kardeşiyle birlikte Amerika'ya sığınmacı olarak gönderilen Mendieta, 1970'li yıllardan itibaren ürettiği önemli çalışmalarında –örneğin *Silueta* (Siluet) serileri– "bedeninde yabancı" olduğunun izlerini taşıyan icralar gerçekleştirmiş döneminin en önemli kadın sanatçılarındandır. Bir göçmen ve kadın olarak kendisini toplumsal, siyasal ve kültürel sistemin özellikle dışında, "sürgün"de biri olarak kabul ederek eleştirel ve yaratıcı sanat çalışmaları gerçekleştiren sanatçı, *Silueta* serilerinde bedenin izlerini çıkararak toprağı (doğayı) adeta bedeniyle yeniden işaretlemiştir, çünkü çok genç yaşta yerinden edildiği için, kendi sözcükleriyle, "rahimden (Doğa) yaratıldığına dair bir hisle" doludur ve sanatı da kendini "Evren'le bütünle-

9. Sigmund Freud, "Ben ve İd", *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd* içinde, çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001, s. 93-94.

10. Didier Anzieu, *The Skin Ego*, İng. çev. Chris Turner, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1989, s. 10; Türkçesi: *Deri-Ben*, çev. Nesrin Tura, İstanbul: Metis, 2008.

11. *A.g.y.*, s. 158.

yecek bağları yeniden kurmanın bir yolu"dur.[12] Mendieta sadece bedende değil, "dilde de yabancı" olduğunu deneysel filmi "X-ray" ile ortaya koymuştur. Çok genç yaşta trajik bir biçimde ölen sanatçının tek sesli filmidir "X-ray". Diğer çalışmalarının tümünün sanatçının "var-yok-bedeni"ni usul usul haritalandırması gibi, bu filmin de onlara ek olarak sanatçının "var-yok-sesi"ni boğuk boğuk tınlattığını öne sürebiliriz. Sesimiz sonik bir izdir sadece, daha fazlası değil. Ölümümüzse yanı başımızdadır.

Ünlü Amerikalı minimalist sanatçı Carl Andre'yle 1985 yılında evlenen ve yıl bitmeden Manhathan'da birlikte yaşadıkları apartmanın otuz dördüncü katından düşerek ya da atılarak ölen Mendieta – ölüm nedeni halen belirsizliğini korur, tek şüpheliyse o dönem için kocası Carl Andre'dir– kökeni olmayan bir şimdiye bir "hayalet" olarak musallat olur. Kendisi bu durumu şu sözcükleriyle daha da iyi anlatmıştır: "Bedelini ödeyip geri alınacak bir geçmiş yok; bir boşluk, bir öksüzlük, vaftiz edilmemiş bir yeryüzü, yeryüzünün içinden bize baktığı bir zaman var."[13]

Vo-vo-vo...

"Dilde ve bedende yabancı olmak" ne demektir? Her şey Mendieta'nın "hayalet bedeni"ne ve "hayalet-sesi"ne kalmıştır.

Steven Connor, ses ile dokunma arasındaki ilişkiyi irdelediği önemli makalesi "Edison's Teeth: Touching Hearing"de (Edison'un Dişleri: İşitmeye Dokunmak) dilin sembolik düzene geçişle değil, dişlerin gelişmesiyle gerçekleştiğini öne sürer. Yetişkinlerin sözcükleri, yeni yürümeye başlayan bir ila üç yaşlarındaki çocuğun gürültülü seslerinden, peltek dilinden ve guruldamalarından tümüyle farklı olarak, ağzın içinde mükemmel bir şekilde biçimlendirilir, çünkü dişler artık sözcükleri yakalayıp onları parça parça doğrayabilecek durumdadır.[14]

12. Ana Mendieta, "Ana Mendieta: A Selection of Statements and Notes", *Sulfur 22* (Bahar 1988), s. 71. Sanatçının çalışmaları üzerine detaylı bir inceleme için ayrıca bkz. Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Durham: Duke University Press: Durham, 1999.

13. *A.g.y.*, s. 72.

14. Steven Connor, "Edison's Teeth: Touching Hearing", *Hearing Cultures:*

"X-ray"de sanatçının hareket eden yüz kemikleriyle açılıp kapanan ağzını ve dişlerini tüm detayıyla görsel ve işitsel alana taşıdığı öngörülen dönemin yeni teknolojik cihazı, görülmeyeni ve duyulmayanı görünür ve duyulur kılmak yerine tekinsizlik hissini bir değil, belki bin kat daha fazla artırır. Bu ses, ilk bölümde tartıştığım gibi, doğası gereği aynı anda hem mevcut hem de namevcut olan insan sesinin kendi içinde taşıdığı potansiyeli ifade eden semptomatik bir göstergedir. İnsan sesi hem kendinden eksik, hem de kendinden fazladır. Konuşan özneler olarak kurulan öznelliğimiz sesimize hâkim olmakla başlar, ancak içten içe kendi iç-sesimizin fısıltıları bilincimizin duvarına çarpıp durur. Kendi sesimizde duymak istemediğimiz şeyleri duyuveririz, anlatmaktan kaçındığımız şeyleri anlatıveririz. Sesin, sesimizin gücü de güçsüzlüğü de buradan gelir. Öyleyse, işte, ses mıknatıslıdır.

Sahibinin Sesi ve Bir Cızzzzz, Bir Cızırtı

Toplumsal yaşamımızda ses –bu insan sesi, başkaca sesler, gürültüler yahut müzik olsun– farkında olduğumuzdan çok daha fazla merkezdedir. Mekândan çok zamana, geçişli bir âna aittir ses. Öyle bir an ki mekânın yasasını yeniden yazar. Dinsel ya da tarihsel, iktidarın söz olarak sesle başlaması da bundandır: Fatiha Suresi ile başlayan Kuran-ı Kerim'in ilk sözcüğü "Bismillâhi'r-Rahmani'r-Rahim"dir[15] (Esirgeyen ve Bağışlayan Allah'ın adıyla). Yazan Allah, onun yazdıklarını okuyacak olan ise insanoğludur. Bakara Suresi'nde ise gözün, dilin ve kulağın sahibi olarak yine Allah çıkar karşımıza:

> Onlar, çevresini aydınlatmak için ateş yakan kimseye benzerler ki, Allah ışıklarını yok edince, onları karanlıklar içinde görmez bir halde bırakmıştır. Sağırdırlar, dilsizdirler, kördürler, bu yüzden doğru yola dön-

Essays on Sound, Listening, and Modernity içinde, haz. Veit Erlman, Oxford ve New York: Berg, 2004, s. 165-66.

15. "'Fatiha Suresi", Cüz 1, Sure 1, *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı (Meal)*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1984, sayfa belirtilmemiş.

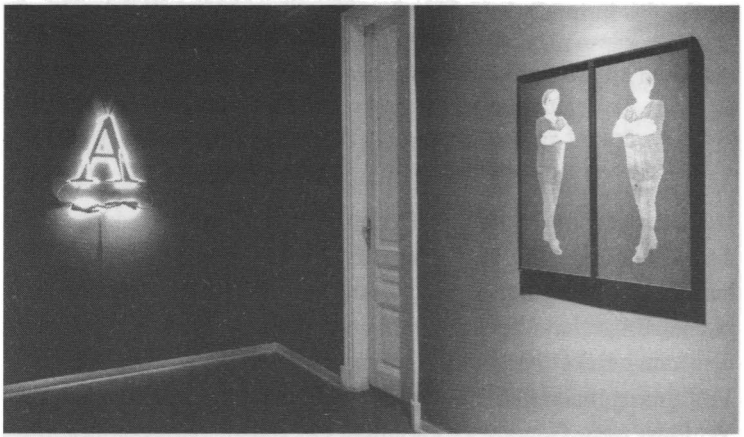
mezler. Bir kısmı da, karanlıklarda, gök gürlemeleri ve şimşek arasında gökten boşanan sağanağa tutulup, yıldırımlardan ölmek korkusu ile parmaklarını kulaklarına tıkayan kimseye benzer. Allah, inkâr edenleri kuşatmıştır. Şimşeğin çakması neredeyse gözlerini alır; onları aydınlattıkça ışığında yürürler ve üzerlerine karanlık basınca durakalırlar. Allah dileseydi işitme ve görmelerini giderirdi. Doğrusu Allah her şeye kadirdir.[16]

Daha geriye gidip tek tanrılı dinlerin ilk kitabı Tevrat'a baktığımızda önce Tanrı konuşur, sonra evrendeki her şey bir bir yaratılır: "Başlangıçta Tanrı gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Tanrı'nın Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Tanrı dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü; ve Tanrı ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Tanrı ışığa Gündüz ve karanlığa Gece dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün."[17]

Sözün hiyerarşisi bazı başka dillerde olduğu gibi Türkçede de "A" harfi ile başlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde Gülçin Aksoy'un Zilberman'da açılan "A" (2017) sergisinde izleyiciyi karşılayan "A-Form", dilin mükemmel hiyerarşisinin tarihsel kökenine inmekle kalmıyor, alfabenin ilk harfinin gerçekte mükemmel biçimin sembolü olan üçgen kompozisyona dayandığını da ortaya koyuyordu. Açık değil, kapalı bir formdur üçgen "A". Gökten uzanan Allah'ın ellerinin yeryüzünde Âdem'i yarattığı düzenleyici bir geometridir. Ayrıca kadının değil, erkeğin cismanileşmesidir bu "A". Aksoy sergide "A"nın hiyerarşisini sorunsallaştırırken yalnızca (toplumsal) dile değil, (toplumsal) bedene de dokunuyordu. Sergide bir perde gibi mekânı örten ince kumaşlar üzerinde bir grup orta yaş ya da orta yaş üstü kadının kollarını kavuşturmuş bir biçimde verdiği pozlar yer alıyordu. Bildik eril duruşu yeniden sahneliyordu bu kadınlar; ancak yeniden sahnelemede kadın bedeni "A"nın mükemmel geometrisini delip dile ve bedene potansiyel boşluklar zerk ediyordu.

16. "Bakara Suresi", Cüz 1, Sure 2, *a.g.y.*, s. 3.

17. "Tekvin: Musa'nın Birinci Kitabı, Bap 1", *Kitabı Mukaddes: Tevrat, Zebur ve İncil*, İstanbul: Zafer Matbaası, 1991, s. 1.



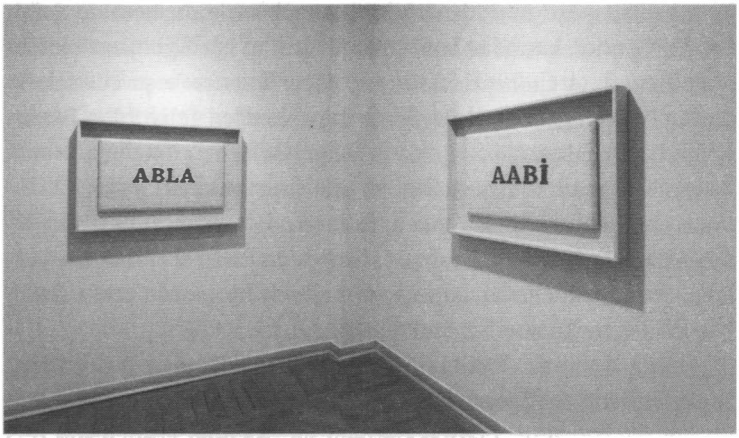
GÜLÇİN AKSOY, "A" SERGİSİNDEN BİR GÖRÜNÜM, 2017.

A'nın iktidarı "A" sergisinde yer alan dokuma-baskı halılarda da karşımıza çıkıyordu. Bu halılarda gündelik eril dile yerleşmiş "Abi" ve "Abla" sözcükleri mikro düzeyde aileye ve makro düzeyde toplumsal ve politik söyleme göndermede bulunarak dikey hiyerarşik yapı içinde her "A" ile başlayan hitabın statü normlarının aynı olmadığını ima ediyordu. Bir ölçüde cinsel kimlikler ötelenmiş olsa da "abilik" ile "ablalığın" birbirinden farklı toplumsal konumlar olduğu sezdiriliyordu.

"Abi" ile "abla"nın dilleri ve bedenleri arasında toplumsal bir asimetrinin gözetildiği düşünülecek olduğunda, aynı boyutta ve aynı teknikte dokunmuş halılarından birine fazladan bir A harfi eklenmiş olması, sanatçının tabiriyle, duruma dikkat çekmek ve baştan asimetrik olarak kurulmuş ilişkiyi bir şekilde eşitleyebilmek içindi.[18]

Geçtiğimiz bölümde Gezi'nin kamusal mekânı bağlamında ele aldığım gibi, ses iktidardır, iktidar da sestir. "Mıknatıs-ses"i ise ik-

18. Aslı Çetinkaya ve Asena Günal, " 'A'lar Hiyerarşisi - Gülçin Aksoy ile Röportaj", Çatlak Zemin, 14 Aralık 2017, https://catlakzemin.com/alar-hiyerarsisi-gulcin-aksoy-ile-roportaj/ (Erişim tarihi: 3 Mayıs 2019).



GÜLÇİN AKSOY, "A" SERGİSİ, ABLA-AABİ, DOKUMA, 2017.

tidarın sesine karşı işleyen, onu rahatsız eden bir ses olarak düşünüp kavramsallaştırdığımı tartıştım. Bu bölümde ise Yekpare Kulağa (Büyük Kulak) karşı Kulak Hırsızı "Ben"i gündeme getirmeyi deneyeceğim.

İktidar, içinde uygulamaların, bilginin, kurumların ve teknolojilerin kesiştiği bir ilişkiler ve bağıntılar topluluğudur. Yaşamlarımızı, dillerimizi ve bedenlerimizi şekillendirmek üzere merkezileştirmeye, düzenlemeye ve idare etmeye odaklanan iktidar, bir işbölümü, hiyerarşi ve yükümlülükler ağı biçiminde toplumsal baskılar üretir. Her şeyi gören ve her şeyi duyan iktidar için ses tek yönlü bir buyruktur: iki dudak, bir dil. Oysa ses gider ama geri de döner; geri dönense asla orijinali olarak kal(a)maz, kal(a)mamıştır. Ele avuca sığmaz ses buyruğa kulağını kapatabildiği gibi onu dönüştürüp sahibine iade de edebilir.

İnsan sesini âna hırsızlama yazabilir, mekâna yerleştirebilir. Mıknatıs-ses, sesin sırf edilgen değil, etkin olabildiğinin de vurgulanmasıdır. İktidarın dili ve bedeni varsa eğer, benim de kendi sesim ve bedenim, bizim de kendi sesimiz ve bedenimiz vardır. Özne dilsel ve bedensel olarak eyler, ama insan sesi yalnızca dilsel ve bedensel değildir, aynı zamanda dilin ötesindedir, soniktir. İnsan sesi

hem bedene aittir hem de değil, hem mekân(da)dır hem de değil. Steven Connor, karından konuşmanın tarihini işlediği önemli kitabı *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*'e şu cümlelerle başlar: "Sesim gelir ve gider. Senin için o benden geliyordur. Benim içinse benden dışarıya çıkıyordur. Bu gelmeler ve gitmeler arasında ise çözülen sesin tüm sorunları ve tüm şaşırtmacaları yatar."[19] Dolayısıyla bedenseldir ses, ama aynı zamanda mekânsaldır da; içseldir, ama aynı zamanda da dışsal. Ses ya da insan sesi mekâna yerleşir, orada ikamet eder, ama kendisi için de bir mekân üretir. Sesin kendisi bir mekândır. Ses mıknatıslıdır.

Borga Kantürk "Sahibinin Sesi" (2005) adlı sesli yerleştirmesinde iktidarın sonik egemenliğini sorgularken çok bildik ve tanıdık bir imgeye başvurur: Francis Barraud'un "Sahibin Sesi" isimli resmine dayanan bir gramofonun markasının logosu. İlk olarak 2005 yılında Beyoğlu meyhane kültürünün önemli bir parçası olan Yakup 2 lokantasında gecenin geç saatlerinde bir video olarak gösterilmiş olan "Sahibinin Sesi" sonraki sergilemelerde bir yerleştirmeye dönüşmüştür. Yerleştirmede 1930'lu, 1940'lı yıllara ait nostaljik çiçekli duvar kâğıtlarıyla kaplı bir iç mekâna buyur ediliriz. Bir gramofondan gelen bol çağrışımlı, yumuşak ve kendi halinde Türk sanat müziği şarkısı mekânı doldurur. Pikapta Ekrem Güyer'in kendisi gibi besteci ve şarkıcı olan eşi Müzehher Güyer'e ithafen 1940'lı yıllarda yazdığı "Unutturamaz Seni Hiçbir Şey" adlı nihavend makamındaki meşhur şarkı çalmaktadır. Ancak plağın üstünde dönmekte olan minyatür köpek şeklindeki "Nipper" biblosu bu sahneyi karmaşıklaştırır.

Nipper (Çimdik), Francis Barraud'un "His Master's Voice" (Sahibinin Sesi, 1899) adlı meşhur resminin kahramanıdır. Aslen Barraud'un erkek kardeşi Mark'a ait olan köpek, resimde bir silindir fonografı can kulağıyla dinlemektedir. Nipper, Mark Barraud'un ölümünün ardından, silindir fonografla ve sahibinin sesini içeren birkaç kayıtla birlikte Francis Barraud'a miras kalmıştır. Köpeğin, silindir-

19. Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 3.

den yayılan merhum sahibine ait sese özel bir ilgi gösterdiğini fark eden ressamın aklına sahneyi tuvale aktarma fikri gelmiştir. Resmin ismi bir süre sonra meşhur bir İngiliz plak şirketi tarafından HMV olarak kısaltılarak kullanılmıştır ve köpek Nipper zincir müzik dükkânları bulunan şirketin logosunda hâlâ yer almaktadır.

Köpeğin, sahibine duyduğu derin sadakati ve itaati ifade eden "Sahibinin Sesi" resmi, bir kez vücut bulan sesin artık bedensiz olarak da aynı tesire sahip olduğunu gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Dolar, söz konusu resmi tartışırken bu durumu şu sözlerle açıklar: "Köpek sesin kaynağını görmüyordur, şaşkın şaşkın gizemli deliğe bakmaktadır ama inanıyordur – kaynağı görmediği için daha da fazla inanıyordur; akuzmatik sahip, görünür olan sıradan sürümlerine göre daha da fazla sahiptir."[20] Kantürk'ün "Sahibinin Sesi" yorumunda, şarkının sözlerinin de açık ettiği üzere, iktidar ile mâlik olma arasındaki ilişki hisli bir gönül meselesi aracılığıyla ele alınır. Yerleştirmede ayrıca kapağında ünlü besteciye yer veren dönemin müzik dergileri, imzalı siyah-beyaz bir Müzehher Güyer fotoğrafı, antika eşyalar ve kitaplarla dönemin ruhu yansıtılmıştır. Gramofondan gelen kadın sesi şöyle seslenmektedir: "Unutturamaz seni hiçbir şey, unutulsam da ben. Her yerde sen, her şeyde sen, bilmem ki nasıl söylesem." Dolayısıyla sanatçı içimize sinmiş, özel yaşamlarımıza sızmış güç ilişkilerinin türlü biçimler alabileceğini hissettirir.

Resmi/öznel tarihi ve kültürel/öznel belleği merkeze koyan Kantürk'ün sanatsal pratiğinde melankoli ve nostalji loş ve yoğun bir hikâye örgüsü kurar. Sanatçı günlükler tutarak, anı ve belgesel tadı olan materyalleri biriktirip bir araya getirerek ya da resim ve desene başvurarak hem toplumsal hem de kişisel düzeyde belleğin tarih olarak (yeniden) üretimini sorgular: Yerel tarihler, mikro anlatılar, kültürel hikâye ve kahramanlar, moda, müzik, yemek, futbol gibi tali alanlar. O eski güzel günlerin nostaljisinin Kantürk tarafından şimdide kurgulanmasında, sevilen kişinin sesi cezbedici masum bir nesne olmanın çok uzağındadır: Artık sahibinin sesini duymakla

20. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 80.

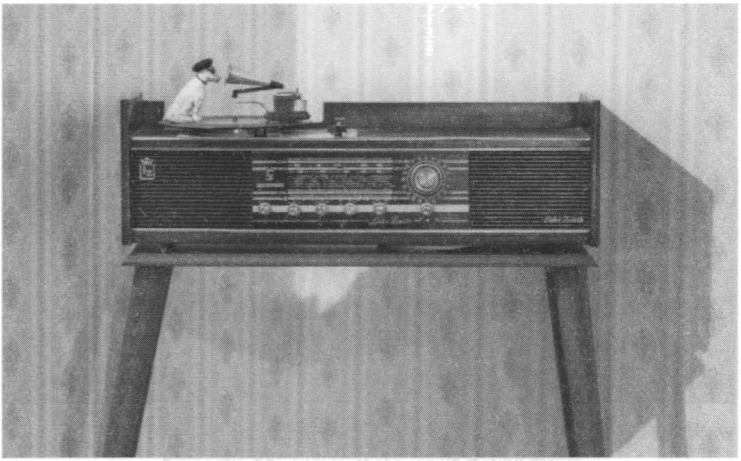
yetinemeyen küçük, tatlı köpek kulaklarını dikmiş bir halde, plakla birlikte fır dönerek artık-mıknatısla(n)mayı kendisinden alarak tüm mekâna yaymaktadır. Köpek adeta dile gelmiş bir halde şarkıyı sahibine icra etmektedir.

Tarihte insan sesi ilk olarak Alexander Graham Bell'in 1876 yılında telefonu icat etmesiyle bedensiz bir biçimde taşınabildi. Hemen ardından önce fonograf, sonra gramofon geldi. Charles Cros ve Thomas Edison tarafından 1877'de icat edilen ve o zamana kadar gelip geçici olmuş sesleri, tonları ve müzikleri kaydedip yeniden üretmeyi ve çalmayı sağlayan fonograf bir dönüm noktasıydı. Emile Berliner tarafından 1887'de icat edilen, sesi kaydetme özelliği olmayan ama önceden saptanmış sesleri istendiği zaman çalabilen gramofon ise kayıt edilen sesin amplifikasyonunu sağladığı için insan algı ve deneyiminde çok önemli bir dönüşümün işaretiydi.

Gramofon, insan sesini yalnızca mekânda kaynağından özgürleştirmeyi başarmakla kalmamış, ayrıca zamanda da özgür kılmıştı. Bedensiz ses mümkün ve yeterli olmakla kalmamış, cezbetmişti. Ama korkutmuştu da. Çünkü fonograf, erken ölümle ya da ölümü erteleyen konuşma olanağıyla ilişkilendirilmişti. Hatta Leonard Petts, Barraud'un resmini incelediği kitabında, köpeğin sahibinin tabutu üzerinde oturduğunu ileri sürmüş ve bu konu günümüze değin tartışılagelmiştir.[21]

Gramafondan gelen bedensiz ses, tıpkı dinsellikte olduğu gibi, iktidar aracı olarak bir misli daha güçlü ve daha etkili olabiliyor; Gerçi bedensiz de olsa itaat eden köpekte bedenini bulmuştur. İktidarın sesi afyon gibidir, tutup bırakmadığı gibi çevresindekileri kendine uydurup etrafa saçar. Bulaşıcıdır iktidar, bedene yapışır, ardından beden iktidarın taşıyıcısı oluverir. Charles Grivel "biz yalnızca bedenler olan makineler icat ediyoruz; onların içinde, onların formunda, onlar yoluyla kendimizi tanıyoruz," diyerek, dış görünüş olarak fonografın telefondan daha az güven verici olduğunu vurgu-

21. Leonard Petts, *The Story of "Nipper" and the "His Master's Voice" Picture Painted by Barrauld*, 2. basım, Bournemouth: Ernie Bayley for Talking Machine International, 1983, aktaran Connor, *Dumbstruck*, s. 386.

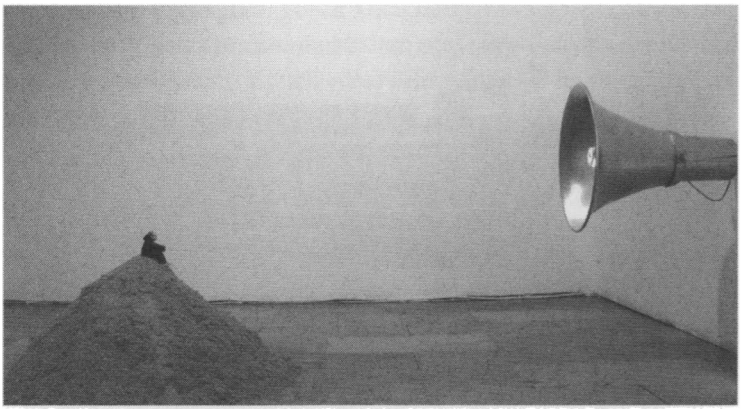


BORGA KANTÜRK, SAHİBİNİN SESİ, SESLİ YERLEŞTİRME, DETAY, 2005.

lamış ve onun bedensel formunu şöyle tanımlamıştır: "bir köşk (bir kulak), bir borazan (bir ağız ya da gaga), bir kayıt (bir dil), pençeler ve tırnaklar (eller): bedensiz bir makine. Bir hayvan-makine, sımsıkı kavrayan, kanca gibi canavarca tutan."[22]

"His Master's Voice"da gramofonun borusu hem bir ağızdır hem de bir kulak. Resim doğası gereği sessiz bir imge, dilsiz bir nesne olduğuna göre şu soru gelir akla: Gerçekten de köpek hiç havlamamış, sadece müzik aletinden çıkan sesi dinlemekle mi yetinmiştir? Zamanda yolculuk yapamayacağımıza göre bu sorunun yanıtını hiç bilemeyeceğiz. Ama yine de provokatif bir okuma yapmaktan geri duracak değilim ben: Köpek kanlı canlı bir beden olarak orada olduğuna göre iktidarın bedensiz sesine edilgen kalmış olma ihtimali baştan sıfırlanır, çünkü kayıt edilmiş sese karşın köpeğin bir ağzı vardır ve kulağı da ölü sahibi gibi kapanmamıştır. Hem duyabilir, hem de havlayabilir köpek, köpekçe konuşabilir. Buradan şuraya

22. Bkz. Charles Grivel, "The Phonograph's Horned Mouth", *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde* içinde, haz. Douglas Kahn ve Gregory Whitehead, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 1992. - Aktaran Connor, *a.g.y.*, s. 31, 33.

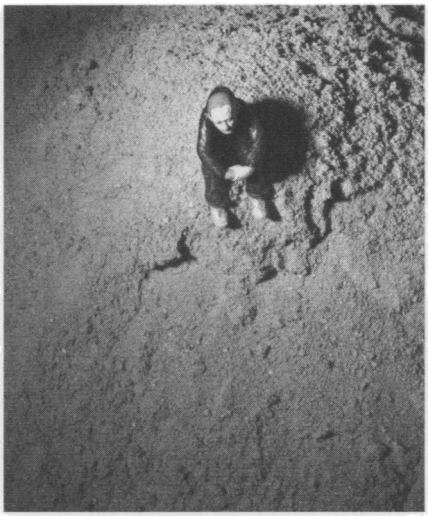


VAHİT TUNA, "SUNSHINE / GÜNIŞIĞI", YERLEŞTİRME, 2008.

gelmek istiyorum: Dinlemek illa ki itaatkâr kalacağımız pasif bir eylem değildir. Hatta dahası, duy(ul)ma ketlenebilir ve böylece iktidar bedenler ve diller ötesi bir varoluş imkânına yol verecek şekilde askıya alınabilir.

Vahit Tuna'nın "Sunshine" (Günışığı, 2008) başlıklı sesli yerleştirmesinde görünürün evrenindeki kör noktayı görür ve sağır kulağı işitiriz; otoriter çağrıya ait mesajın, duyulurun evreninde kesintiye uğrayışına tanıklık ederiz. Yerleştirmede, bir kum tepeciği üzerine oturmuş minyatür bir erkek figürü düşünceler içinde ufka bakmaktadır. Fakat baktığı yönde gün ışığı yerine güneş kadar parlak devasa bir altın megafon vardır. Megafon iktidarın sesi ve müziği devreye soktuğu propaganda aygıtlarından biridir, ama aynı megafon kitlesel protestolarda sesi yükseltmek ve kamuoyuna seslenmekte de etkin bir araçtır. Dolayısıyla sesi yükselten (artıran) ve kitlesel olarak yayan megafon iki ayrı, hatta karşıt hikâyenin itici gücüdür: ifade özgürlüğü/sansür, demokrasi/özgürlüklerin kısıtlanması, şeffaflık/algı yönetimi – bu kendi içinde spiral formun sonik kaynağı, kör kuyusudur.

Megafon hem ağızdır, hem de kulak; ağzın kulağa, kulağın ağza dönüşüverdiği bir girdaptır. Tuna'nın yorumunda geniş ağızlı megafon, sıkça saldırgan bir üslupla söz alan ve genellikle emir veren,



VAHİT TUNA, SUNSHINE / GÜNIŞIĞI, DETAY.

baskılayan, denetleyen, düzenleyen, manipüle eden ve suçlayan buyurgan sesi ifade ediyor gibidir. Dolar yazıyordu: "Özne sesini vererek ötekinin iktidarına maruz kalır; yani iktidar, tahakküm, hükmeden ses biçimini alabileceği gibi, kulak biçimini de alabilir. Ses, derinliği ölçülemeyen, görünmez bir iç bölgeden gelir ve o içi ortaya çıkarır, açığa vurur, ifşa eder, faş eder, ortaya döker."[23] İktidarın etkilerine maruz haldeki genç adam –sanatçının kendi figürinidir bu– dillerimizde ve bedenlerimizde ve onlar vasıtasıyla yankı bularak genişleyen iktidarın sersemletici mıknatıs sesine itaatle kulak vermiş değildir. Gerçi megafondan herhangi bir konuşma değil, yalnızca gayet alçak seste bir "cız", bir cızırtı çıkmaktadır. Ya megafon bozulmuştur ya da onu ağzına dayayan kişinin sesi kısılmıştır.

Ses kısılması deyince akla ister istemez yakın geçmişten sonik bir olay geliveriyor: Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, yerel seçimlere iki gün kala 27 Mart 2014 tarihindeki Van Mitingi'nde kısık sesiyle uzunca bir konuşma yapmıştı. Aynı sesle Diyar-

23. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 83.

bakır'a da gitti sonra. Birçok insanın aklına şu sorunun geldiğini hatırlıyorum: Kalın ve tok sesinin tizleşip bambaşka bir karaktere bürünmesine rağmen, hatipliğiyle meşhur Erdoğan'ı meydanlardan alıkoy(a)mayan neydi? "O ses", kesinlikle Erdoğan'ın (alışık olduğumuz) sesi (gibi) değildi. Konuşan kişinin Erdoğan olduğunu bizzat görmesek, insan sesine benzemeyen, ne kadın ne de erkek sesi olan bu alışılmadık tuhaf sesin bir Başbakana ait olduğuna inanmak mümkün olamazdı.

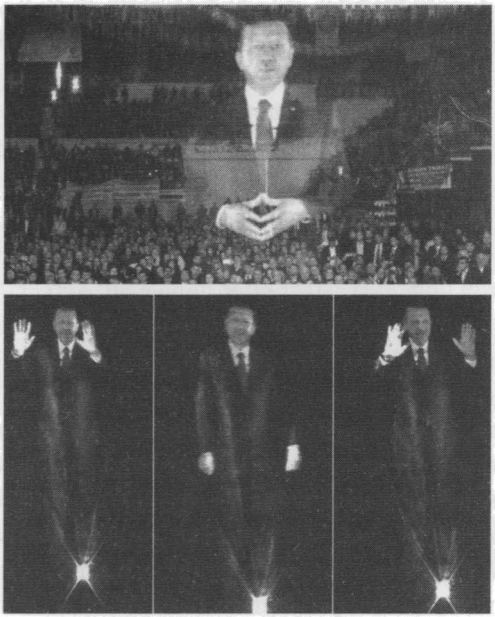
Erdoğan'ın "konuşma-edimi" vantrilokluğu akla getirir. Çağlara yayılan ve kökeni klasik Yunan'da Delfili kâhinlere kadar geriye giden kültürel bir tarihe sahip vantrilokluk, "bir başkasının sesiyle konuşma" ya da tam tersi bir biçimde "bir başkasının sesinin birinin bedeni yoluyla konuşması"dır.[24] Dolayısıyla vantrilokluk duyulan sesin konuşan kişinin bedeninden çıkmadığı yanılsaması yaratacak bir biçimde konuşma biçimidir. O halde politik konuşmanın dayandığı yığınları kandırma hüneri aslında bir hitabet sanatından çok bir vantrilokluk değil midir? Abbe Jean-Baptiste de La Chapelle, 1772 yılında yayımlanan vantrilokluğun tarihini incelediği *Le Ventriloque, ou l'engastrimythe* adlı kitabında vantrilokluğun gücüne sahip pervasız ve vicdansız bir rahibin ya da bir despotun tehlikesine karşı uyarmıştı: "Bu tertibin kesinlikle bilinmediği ve safdilliğin halihazırda bir batıl inanç haline geldiği bir ülkede, zeki ve kurnaz bir insan, cüretkâr bir *Vantrilok*, kendini her şeyin kati sahibi yapabilir ve bu yolla tüm hırslarını başarıya erdirmeyi güvence altına alabilir."[25]

Başbakan Erdoğan Van'da kendisini bekleyen kalabalığa karşı konuşmasına şu sözlerle başlamıştı: "Öncelikle sesimden dolayı sizlerden özür diliyorum. Fakat Van'ı iptal edemezdim, Diyarbakır'ı iptal edemezdim. Böyle de olsa gelmek zorundaydım."[26] Yerel seçimlere çok kısa bir süre kala hemen her gün iki farklı yerde seçim

24. Bu uzun kültürel geçmişi tüm yönleriyle derinlikli bir biçimde inceleyen önemli kitap için bkz. Connor, *Dumbstruck*.

25. Aktaran Connor, *Dumbstruck*, s. 222.

26. www.milliyet.com.tr/basbakan-erdogan-van-da-konusuyor-siyaset-1858106/ (Erişim tarihi: 20 Ağustos 2018).



RECEP TAYYİP ERDOĞAN'IN İZMİR'DEKİ
HOLOGRAMLI KONUŞMASI,
25 OCAK 2014.

mitingi yapan Başbakan'ın şunu düşündüğünü varsaymak mümkün sanırım: Konuşan kişinin kim olduğu onun sesinden ve sözünden daha önce gelir. Öyle ki propaganda söz konusu olduğunda bu önermeyi biraz daha ileriye taşıyabiliriz: Güçlünün ağzından çıkan sözden çok, halihazırdaki mevcudiyeti ve sesi yeterli bir propaganda aracıdır. Vantriloklukta semantiğin yerini sonik bir fazlalık olarak ses almıştır. Propaganda niteliğindeki söz, ağızdan çıkan sesin rengi ve tınısıyla hücum eder. Ama gösterinin gücü için bundan fazlası gerekir: imgesel bir bedenden çıkan bir "fantezi-ses", fonetik olanın semantik olana baskın geldiği bir politik liderin bedeninde cismanileşmiş ses. Kalabalıkların liderlerini başarısız bir konuşmacı olarak görüp değerden düşürmemelerinin –gerçekte bir kastrasyon işareti ya da izidir kısık ses– kaynağı burada yatıyordur diye düşünü-

yorum. Korkutucu bir bilgi, ama bedenli sesin gücünü teslim eden bir bilgi. Hatta beden bir "hayalet" olsa bile. Burada Erdoğan'ın 25 Ocak 2014 tarihinde İzmir'deki aday tanıtım toplantısında hologramlı konuşmasına atıfta bulunuyorum. Bir ışık huzmesi şeklinde arz-ı endam eden "Hayalet Erdoğan" tıpkı şaşalı bir sihirbazlık gösterisinde olduğu gibi alkışlarla karşılandı. O konuşurken geçirgen ve saydam bedeni büyük salondaki tüm kitleyi kendinde yansıtıyor, "hayalet sesi"nin manyetik alanını genişlettikçe genişletiyordu. İktidarın bedeni de sesi de koca birer mıknatıstı; gerisinde tüm korkuların ve arzuların yansıtılabileceği bir ayna, öznelliği kendince biçimlendirirken aslında onu silen felaket alameti derin, gölgeli bir karanlık, kayıtsız ve keyfi bir boşluktu.

Modern devletin (ses) peyzajında zaten bir "anaportre"nin silik bir öğesi değil miyiz? Yekpare Beden'de Yekvücut ve Tekses olma halinin en sarih hallerinden biri ulusal marşların söylendiği zamanlardır. Marş söylemek "insanların kendilerini ayırmalarına bir çağrı değildir; hatta kendilerini farklı sesler olarak ayırmalarına bir çağrı hiç değildir. Aksine marş söylemek onda kendilerini kaybetmeleri için bir çağrıdır".[27]

"Marş"ın ya da "koro"nun Gülçin Aksoy'un çalışmalarında sorgulandığını görürüz. Hem bir fikir hem de bir pratik olarak aldığı rol bağlamında Gülçin Aksoy'un çalışmaları bu çerçevede iyi birer örnektir. Sanatçı "Koro Şefleri Korosu" (2018) başlıklı devlet adamlarına hediye verilmek üzere dokunmuş halı-portrelerden (Mao, George Bush, Ecevit, Putin, Demirel vb.) oluşan yerleştirmesinde "insan bir solo, toplumsa bir koro, çık çıkabilirsen işin içinden," der gibidir. Bu şefler olmadan zaten müzik ne haddimize! Aksoy, bordürlerinin bile o liderle özdeşleştirilmiş nesne ya da sembollerle bezendiği buluntu halılarla portrelerin diplomatik, siyasi ve toplumsal arka planına ince ve mizahi bir dille dokunurken korolar korolara karışır. Sanatçının "Koro" başlıklı sergisinde görüntülü olmak ba-

27. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 201.

GÜLÇİN AKSOY, "KORO ŞEFLERİ KOROSU", YERLEŞTİRME, 2018.

kımından koro olan, hatta adına koro diyebileceğimiz imge ve seslerle örülü diğer koro mefhumu temelli işleriyle ilgili olarak sanatçı sergi broşüründe şöyle yazmıştır:

Seyir korosu, sanatçılar korosu, ağaç korosu, havuç-tokmak-kadeh korosu, ağlama korosu, koroların korosu, koro şefleri korosu, kendi kendinin korosu, koristler korosu, korosal faaliyetler korosu, korosu kadar konuşanlar korosu, korosu olup derdi olanlar, korosu gelenler, koro tatlı-koro ballı korosu, karlı koro, korodan koroya korosuzlar... Korolar Âlemi.

Aksoy, sergisindeki "korolar'la ilgili olarak şunları söyler:

Bu koroların hepsi tökezliyor. Yaşadığım, izlediğim tüm korolar gibi. Tökezlemek hamurlarında var. Birlikte güzel veya planlı sesler çıkarmak koroların kaderidir. Benim dert edindiğim koroların da hepsi doğru düzgün ses çıkarmak derdindeydiler. Fakat mesele koro inşa etmek olunca, korolaştırmak olunca veya bu iş benim yolumdan geçiyorsa, ortaya çıkan ses hiç de iç açıcı olmuyor. Korolardan geriye kalan sesleri kullanıyor gibiyim. Yani onların göstermek istemediğini, içeriği gereği gösteremeyeceğini. Aslında gösterdiğim veya oluşturduğum koroların hepsi sesli korolar, hem de hiç olmadıkları kadar çoksesli korolar.

Çoksesli koroların kanun hükmünde olduğu zamanların çoksesli koroları belki de.

Ulusal müziğin inşasında, tüm diğer alanlarda olduğu gibi yeni bir müzik arayışı çokseslilikten geçmektedir. Halk müziğinden devşirilen çoksesli müzik gereklidir ve böyle uygulanır. O gün bugündür çokseslilik-tekseslilik tartışması devam eder. Öte yandan "koro" diye adlandırdığım bütün bu bir araya geliş veya ayrılışların sesleri, sözleri, duruşları bu tartışmanın dışındadır.[28]

Aksoy bir başka sergisinde, bu halıları kara kalemle boyayarak standlara yerleştirmiştir. Ama bu kez halılara sesler eşlik etmektedir. Sanatçı Oliver Scheller halı portrelerdeki liderlerin konuşmalarından aldığı kısa bölümleri bir ses asamblajına çevirmiştir. Dolayısıyla korolar korolara karışarak bir kakofoni üretirken birbirlerini geçersiz de kılmış olurlar.

Bu bitip tükenmez korolar âleminde koro şeflerinin korosundaki beyaz çerçeve içindeki Demirel portresi 1970'li yıllara geri götürdü beni. Arkasında Türk bayrağı, önünde kürsü mikrofonu, Demirel'in her zaman bildiğimiz gülümsemesiyle uzaklara doğru baktığı portresinin bordürlerinde ısparta gülleri ve atlı süvari –yasaklı yıllardan sonra yeniden kullanılmaya başlanmıştı– sembolü dikkat çekiyordu. Ankara'da geçen çocukluk yıllarımda ne zaman Demirel'in televizyondan gelen sesini duysam hemen fırlar, evin hangi köşesinde, ne için bulunuyorsam bulunayım, soluğu salonda alırdım. Oyuncaklarımı bile arkamda bırakırdım, gerisini siz düşünün artık! Televizyonun karşısında hazır ol vaziyetinde adeta nefessiz durur, efsunlanmış bir halde Demirel'i izlemeye koyulurdum. Ne dediğini anladığımı pek sanmıyorum. Yüz mimiklerine, sesinin tınısına ve ritmine bakakaldığımı şimdi bile hatırlıyorum ama. O sahneden, sahnesinden çekildiğindeyse hiçbir şey olmamış gibi kendi çocuk dünyama geri dönerdim. Annemin dediğine göre bu durumun günde birden çok kez gerçekleşiyor olması beni hiç yormazmış. Demirel'in sesini her duyduğumda koşar gelir ve televizyonun önünde hazır ol duruşumu alırmışım. Tabii tahmin edersiniz ki annem ve babam için du-

28. Ayfer Karabıyık, "Beraber ve Solo Şarkılar: GA Koroları", *Sanatatak*, 11 Eylül 2008, www.sanatatak.com/view/beraber-solo-sarkilarga-korolari (Erişim tarihi: 3 Mayıs 2019).

29. "Bir Omzuma Ferman Diğerine Destan", söz ve beste: Gökçe Erhan.

rum bunun tam tersiymiş.

1970'lerle 1980'lerin TRT korolarına atıfla Aksoy'un Gökçe Erhan'la birlikte gerçekleştirdiği "Beraber ve Solo Şarkılar" (2014) başlıklı performansta iktidarın dilsel ve işitsel çekim gücü parodileştirilir. Galeride kırmızı güllerle kaplı bir duvar kâğıdı önünde duran Erhan, erkekler korosunun tek kadın solisti olarak ciddiyet ve inançla kanun eşliğinde şarkılar söylemektedir. Şarkı sözleriyse iktidarın korolarına içkin sözde inandırıcılığın altını oyar. Solistin dili başka kalbi başka söylemektedir.

> Sağ tarafta eşrafımı halk sütüyle beslemişim
> Irgatlarım yorulunca üzerine kükremişim
> Kulun hesap sorduğunu işitince kulaklarım
> Sokakların arasını mermilerle süslemişim
> Aklıselim olanları duvarlara yutturdum
> Kıldan ince boyunları urganlara tutturdum
> Dili uzun olanları alevlerle susturdum
> İşte sana ilahım, budur benim sevabım
> İşte sana ilahım, budur benim sevabım[29]

Koltuğunda oturmuş müziği dinler gibi görünen Gülçin Aksoy için de durum Erhan'dan pek farklı değildir. Koroyu izleyip dinlemekten çok önündeki portakalların kabuklarını yuvarlaya yuvarlaya soyup yanındaki sehpaya dikkatle dizmekle meşguldür. (Dönemin çocukları iyi bilir: Büyüklerin bu portakal soymaları televizyon ışığı altındaki akşam vakitlerinin zamanı öldürme ritüelidir. Mesela babam dilim dilim soyduğu portakalı yedikten sonra kabuğunu küçük kareler şeklinde keserdi.)

Erhan ise koroyla birlikte söylemeye devam etmektedir:

> Şu direğin başında sallanan eril bayrak
> İnecek ağır ağır tepeden katlanarak
> Bu kopmuş diller çıkarılmış gözler çiğnenmiş vücutlar...
> Yüzyıllardır yaşıyor hükmüne katlanarak
>
> Şu toprağın bağrını dikenlerle örerek
> Ayırdın dilim dilim gücünle övünerek
> Bu solmuş çiçekler, kof tohumlar, hastalıklı mahsuller...
> Boyunlarından koptu önünde eğilerek

Doğurduğun tanrıya her gece şükrederek
Bahtı köle olunca cenneti bekleyerek
Gözü görerek kulakları duyarak esrarını çözecek...
İneceksin yavaşça kökünden sökülerek
İnecek senin şeyin kökünden sökülerek[30]

Performans bittiğinde Erhan, koristler ve Aksoy "sahne"yi terk ederlerken geriye kanun ve nota defterleriyle mikrofonlu boş bir sahne kalır. Duruma öykünen helezonlar halindeki portakal kabukları da kof bir biçimde sehpanın üzerinde durmaktadır. Özgür ve/ya özgün sözün olmadığı yerde, ses bir varlık değil, kof bir boşluk ya da kabuktur.

Ses mucizevi bir muamma!

Ama bu mucizenin tökezletilmesi gerekir çoğu kez. Tuna'nın "Sunshine" çalışmasında çağrısına yüz çevrilen, buyruğuna kulak tıkanan iktidarın sesi başarısızlığa uğratılmıştır. İşte bu başarısızlık sesin politikasını geri kazanmanın da imkânı oluverir.

Merkezileşmiş modern devlet ile onun atomlaştırılmış toplumu arasındaki bedensel ahenki ve müzikal armoniyi rahatsız etmek ya da bozmak acil bir gerekliliktir. Yeni sesler ve bedenler icat etmek için halihazırdaki dillerin ve verili bedenlerin ötesine geçerek hukuki yasaları ve sosyal yasakları yerinden etmekse keskin bir sorumluluktur.

"Sunshine"da tepecikteki adam koca ağızlı şaşalı megafonla ve onun olası yüksek volümlü sesiyle ilgilenmez; görüş alanı engellenmiş ve dili sessizleştirilmiş olsa da kendi düşünceleriyle meşgul olmayı sürdürür. Daha da önemlisi, kum tepeceğindeki aşınmadan anlaşılacağı üzere, zirveye sadece bir iki kez tırmanmış da değildir. Belli ki aynı dirençli edimi sürdürmekten bıkıp usanmamıştır. Ama bu aşınmanın yüksek frekansta yinelenen sesin kumlara çarpmasından kaynaklanması da mümkündür. Ama öyle ya da böyle, özne sesten ve imgeden kendini soyutlamış, gözünü ve kulağını uzak-yakın ufka çevirmiştir. Gözünün önünden hangi imgelerin geçtiği, kulağının içinde hangi seslerin tınladığı bir muammadır, ve bu iyidir.

30. "Eril Bayrak", söz: Gökçe Erhan, beste: Utku Yiğit.

Cızzzz, Cızzzz... Bir Parazit... Bir cızzz... Cıuızırrrtıuıı.

Cızırdayan megafon güçlünün ya da güçsüzün elinde olsa da bir şey nettir: "Sunshine"da duyamadığımızı görmeye sevkediliriz. Gördüğümüzse "gözden düşmüş bir iktidar"dır. Cızırtı epistemolojik bir kırılmayı mümkün kılmıştır. İktidarın doğrudan ya da dolaylı etkilerine maruz kalmamak için mesafelenmeyi mümkün kılan da budur. Söz adresine ulaşmalı, ses duyulmalı ve dinlenmelidir. Başka bir deyişle ses "Öteki" ile ilişki bağlamında iki şekilde işler: "Öteki" üzerinde otorite kurma ya da "Öteki"ne maruz kalma. Dolar'a göre "sesini kullanan kişi iktidarı 'her zaman zaten' Öteki'ne vermektedir; sessiz dinleyici, sesin ve göndericisinin kaderi üzerinde söz sahibidir; dinleyici, sesin anlamına hükmedebilir ya da ona kulak tıkayabilir."[31]

Ses çıkarma ve sese maruz kalma şeklinde işleyen asimetrik ilişkiyi bertaraf edebilmek oyunu bozmakla mümkündür. Bir cızırtı, bir cızzzzz... Kulak hırsızlığı... İkircikli bir hikâyede otorite hikâyenin tümü değil, sadece bir parçası olarak kalmaya mahkûmdur. Diğer parça ise özgürleşmiş diğerinin elinde kapalı bir kutudur, bir müzik kutusudur belki de. Suspus olarak değil, ama sesini çıkarmadan öylece oturarak iktidarın taşıyıcısı ve geçiricisi olmaz. Suskun olmayan kendi sessiz sesi zaten mıknatıslıdır.

Mıknatıs-ses bir aşırılıktır; ses çıkarmamak da çıkarmak kadar otoriteyi eksilten bir fazlalık olabilir. Bu kavram en temelinde sesin politikasına karşılık gelir, çünkü bu ses, iktidarın uygulanması ve buyrukların iletilmesi olan zaruri dilsel sistemlere ve hiyerarşik bedensel mekanizmalara kapalı ve onlara karşıdır.

Cızzzzz... Dile hükmeden iktidarı dilinden eden dil-olmayan bir gürültü ve/ya suskun kalmayan bir sessizlik. Ama asla kakofoni değil. Bu açıdan baktığımızda, sanatsal üretimin, yalnızca üretim ontolojisine ait bir etkinlik sayılamayacağını öne sürebiliriz. Sanatsal üretim daha ziyade yaratıcı bir ontolojik etkinlik olmalıdır. Dil-olmayanı dile yerleştirmek, sanatçıların, şairlerin, filozofların ve müzisyenlerin elinde altın gibi kıymetli bir hünerdir.

31. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 83.

Evsiz Ses

Şarkı arzunun vokal alfabesi, bükülmüş sesbirimidir.

– David Appelbaum[32]

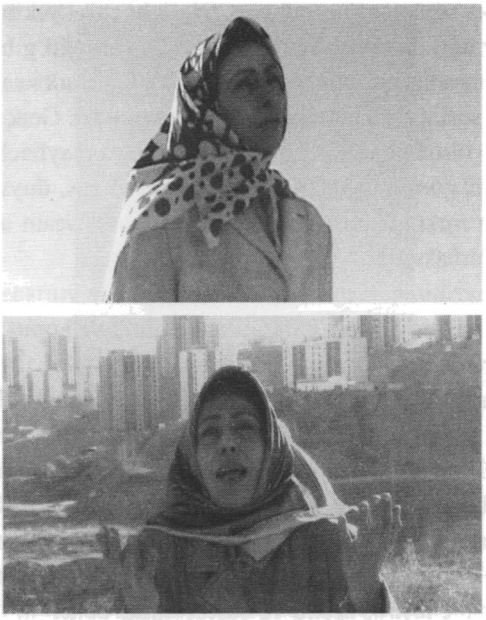
Dil-olmayanı dile yerleştirme gayesi belli bir yere mıhlanmış ve sonra oradan pek fazla kıpırda(ya)mamış "güçsüzün sesi"ni merkeze taşımak değildir. Mıknatıs-ses merkezkaç kuvvetiyle devinir. Öyle olmasa bu sesin "güçlünün sesi"nden farkı kalmazdı; merkeze yerleşir ya da kendi merkezini üretirdi, ayrıcalıklı bir başka yere ve güce sahip bir ses olurdu. Oysa sesin farklı biçimde tınlaması, işitilmesi ve belki de başkalarınca taşınmasıdır önemli olan.

İnsan sesi, seslere ve sözcüklere bir "ses", bir "tını" katar, böylece kişi kendisini bir özne olarak üretir. O ses, o tını kişinin imzasıdır. Bu, öznenin gösterge ve ses üreticisi olarak, kendisini yeniden ve sürekli bir biçimde, sesli bir fail olarak üretme hamlesidir. İnsan sesi öylesine bir ses değildir, belirli bir ton ve tınılar bütünüdür. Dolayısıyla ses asla tümden tektipleşmez, bireysel bir tat ve dokuyu daima muhafaza eder. Parmak izi gibi her bireyin sesinin tınısı farklıdır. Her insan sesinin kendi manyetik alanı vardır, diyorum ben. Bir kristaldir ses. Kitabın bir sonraki bölümünde bu görüşümü açacağım, ama şarkı söyleme bağlamında bu durumu açıklamak için Barthes'ın "zerre" sözcüğüne başvurmakta yarar var.

"Zerre", cismani bir sesi imler. "Sesin bedende bulunuş biçimleri – ya da bedenin ses içinde bulunuş biçimleri"[33] olarak anlaşılmalıdır. Şarkı söyleme ve konuşma ediminde dil ile ses arasındaki buluşma olanaklarıyla ilgilenen Barthes, basit ve katıksız bir titreşim veya bedenli bir tortu olmanın dışındaki sesin dilsel olmayan akustik yanına odaklanır. "I Can Sing" (Şarkı Söyleyebilirim, 2008) adlı videosunda Ferhat Özgür'ün portresini çıkardığı kadının Barthes'ın

32. David Appelbaum, *Voice*, New York: State University of New York Press, 1990, s. 90.

33. Bkz. Roland Barthes, "The Grain of the Voice", *Image, Music, Text* içinde, Londra: Fontana Press, 1977, s. 179-89.



FERHAT ÖZGÜR, "I CAN SING/ŞARKI SÖYLEYEBİLİRİM", VİDEO, 2008.

"zerre" olarak tanımladığı sese sahip olmadığı çok açıktır. Hatta Barthes'dan bir noktada ayrı düşüp başkasının sesinin, hatta (yabancı) dilinin ödünç alınıp onun üzerinden dile gelmenin de ayrı bir "tınısı", farklı bir etkisi olduğunu öne sürebileceğimiz bir video izleriz. Bir başkasının şarkısında bir andan ibaret, elle tutulup gözle görülemeyen acı, elem, keder, korku, mutluluk, neşe, sevinç parlar ve daim kılınır. Sesin kristalleşmesi budur. İnsanoğlu ölümlüdür, ama şarkısı ölümsüzlük zırhı kuşanmış bir gösteren olarak müzikal sonsuzluğa uzanmıştır.

"I Can Sing"de başörtülü genç bir kadın yoğun kentsel dönüşüm altındaki mahallesinde Jeff Buckley'nin seslendirdiği "Hallelujah" şarkısına playback yapmaktadır. Şarkı söyleme taklidi kendisini ifade etmeye ve yaşadığı yere nakşetmeye yönelik bir çabadır, nafile bir çaba olsa bile. Rabbe şükranlarını sunmak üzere keyif ve mut-

lulukla şarkı söylemesine rağmen "Hallelujah" (Şükürler Olsun!) mottosu bir ağıt olarak kalmaya yazgılıdır. Her ağıt gibi, acı ve arzunun ses organlarını fethettiği bu *playback*, paradoksal bir biçimde, kadının sesini arka kapıdan içeriye buyur eder. Genç yaşta trajik bir biçimde ölmüş meşhur bir erkek şarkıcıya playback yapan kadının bedeni görülmüştür bir kere. Bedensel ses, duyulsun ya da duyulmasın mıknatıslıdır artık, tıpkı bedensiz sesin aynı oranda mıknatıslı olması gibi.

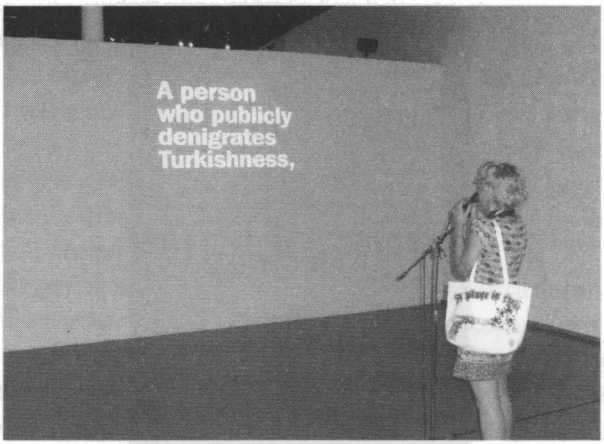
Şehir peyzajının yıkımı, uç boyuttaki yersiz yurtsuzlaştırma ve alışıldık sistemlerle doğal habitatlardan tümüyle kopuş, yeryüzünü daimi ve uçsuz bucaksız şantiye alanlarına çeviriyor. Öyle ki yapım ve yıkım karşıt değil de aynı eylemin karşılığı oluyor. Modernizm ile gelenek arasında hapsolmuş şehirler kimlik(siz)leşerek tekinsiz olacak denli anonimleşiyorlar. Kentsel dönüşüm ya da yenileme adına mekânın metalaştırılmasını ve bu sürecin kontrolünü ve işleyişini yöneten güç odaklarını sorgulayan Özgür, toplumsal ve politik açıdan periferide bulunan kırılgan topluluklardan bir fert olan kadının yabancılaşmış sesini ve susturulmuş bedenini deşifre ederek, toplumsal ve psikolojik varoluş hallerini dosdoğru ortaya seriveriyor. Playback, "şarkı söylemezken söylermiş gibi görünmenin" bir metaforu halini alarak dilin evindeki yabancılaşmayı açık ediyor. Bu bakımdan kadının sesi aslında ses vermeyen "evsiz, dilsiz bir ses"tir. Kadının şarkı söylemesi ve abartılı hareketleri anlamsız ve içeriksiz bir babıldamadan başka bir şey ifade etmez. Ancak komik ve grotesk bir etki taşıyan videoda, bir yandan bilinçaltının diğer yandan ise üstbenliğin diliyle *playback* yapan ve dolayısıyla hem bir kontrol delisi (sıkı disiplin yanlısı) hem de sınırlarından kurtulmuş bir kişi portresi çıkaran "tekinsiz özne" aracılığıyla, bastırılanın ve gözardı edilenin geri dönüşü gündeme getirilmiş olur.

Ama başka bir şey daha gerçekleşir. Hatta böylece Barthes'ın "zerre" kavramındaki çifte tehlikeyi de bertaraf etmiş oluruz. Sesin doğrudan ve sadece beden(iy)le ilişkilendirilmesi ve dolayısıyla sesin cismaniliğiyle eşitlenmesi ve/ya ona denk düşürülmesi, bir dizi açmazı beraberinde getirecektir. Bir önceki bölümde her türlü araç ve binbir yöntemle politik sesin susturulmaya, dilsizleştirilmeye ça-

A person who publicly denigrates Turkishness,
the Republic or the Grand National Assembly of Turkey,
shall be punishable by imprisonment of between six months and three years.
A person who publicly denigrates the Government of the Republic of Turkey,
the judicial institutions of the state,
shall be punishable by imprisonment of between six months and two years.
shall be punishable by imprisonment of between six months and two years.
I love you 301

FERHAT ÖZGÜR, "I LOVE YOU 301 / SENİ SEVİYORUM 301", YERLEŞTİRME, DETAY, 2007.

lışılması üzerinden sesi bedenlilik ekseninden kurtarmamız gerektiğini tartışmıştım. Ses eksilirken artakalır, azalırken çoğalır. Her iki durumda da ses bir tortudur. Başka bir deyişle, hem bir fazlalık hem de bir eksikliktir. Diğer bir mesele ise müzik ve şarkı ile ilgili çok daha iyi bildiğimiz bir gerçekliktir: "Zerre", ister istemez, tüm ayartıcı gücü ve karşı konulmaz cazibesiyle sesi evcilleştirmeye, onu estetik zevkin nesnesine dönüştürme arayışını imler. Oysa Mendieta'nın "kadın sesi" de, birazdan söz edeceğim Ayşe Erkmen' in yerleştirmesinde galeri mekânını dolduran bedensiz soprano da sesin dilsel etkisinin ve müzikal jestinin bir şeyleri açık ederken gizlediğini, sesi fetişleştirirken onda hiçbir zaman için doldurulamayacak bir boşluk açtığını ortaya koymuş olur. Muammadır ses, bir yüktür o nedenle: Anlamını ne etsek de tam manasıyla asla kavrayamayacağımız ele geçmez bir gösterge olarak hayata ve insana yakınlaşabilme çabasıdır.



FERHAT ÖZGÜR, "I LOVE YOU 301 / SENİ SEVİYORUM 301" YERLEŞTİRME, DETAY, 2007.

Daha önce belirttiğim gibi mıknatıs-ses, sesin politikasına karşılık gelir. Devletin mıknatıs-dili, onun dayatmacı ve yayılmacı gücü "vatandaşları"nı itaatkâr öznelere çevirir. Mıknatıs-ses ise dilin buyruğun sorunsuz bir şekilde iletilmesi ve koşulsuz alımlanması şeklindeki hiyerarşik kullanımına, dilin doğrudan güç uygulama sistemi olarak işlev kazanmasına karşı bir eyleme halini ifade eder. Özgür'ün başka bir ses çalışmasında Devlet'in mıknatıs-dili'nin bizzat biz izleyiciler/dinleyiciler tarafından sekteye uğratılması dikkat çekicidir. İktidarın diline katılım ve sözüne iştirak beklentisinin boşa çıkarıldığı, Devlet'in tüm hesaplarının akamete uğratıldığı sesli yerleştirme "I Love You 301"de (Seni Seviyorum 301, 2007), "güçlünün dili" bedenler ve dilleri kendisine doğru çekmesi bir yana, bedenleri lime lime, dilleriyse parça parça etrafa saçarak onları sadece kendisinden değil, kendilerinden bile ayrı düşürür.

Tipik bir karaoke yarışması şeklinde kurgulanan yerleştirmede, önümüze konulan şarkı popüler bir şarkı değildir; söyleyen de popüler bir şarkıcı değildir. İngiliz tenor Stuart Copeman tarafından bestelenen ve İngilizce söylenen metin Türk Ceza Kanunu'nun tartışmalı 301 no'lu maddesidir. "Türk Milletini, Türkiye Cumhuriyeti

Devletini veya Türkiye Büyük Millet Meclisini, Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini, Devletin yargı organlarını, askeri veya emniyet teşkilatını alenen aşağılama"nın düzenlendiği madde, Özgür'ün yerleştirmesinde bir karaoke videosunda dönen büyük puntolu yazılara dönüşmüştür. Tenorun sesinde adeta bir milli marş gibi vücut bulurken, ekranın önüne yerleştirilmiş ayaklı mikrofon da "yorumcu" sunu ya da "oyuncu"sunu bekler. Eğer bir opera sanatçısı değilseniz ya da en azından oldukça eğitimli bir sese sahip değilseniz bu karaoke oyununda baştan mağlupsunuzdur. Ancak yasayı yinelemeye dayanan ve hiç de masum olmayan performanstaki bu başarısızlıkta sesin gerçek politikası tınlar. "I Love You 301", merkezi devlet ile atomlaştırılmış toplum arasındaki ahenkli armoninin çözüldüğü ânı çınlatır. Yeni, hatta imkânsız diller yaratabilmek ve kurulu bedenlerin ötesinde yeni öznellikler üretebilmek için hukuki yasakları ve toplumsal sansürleri (yeniden) yazmak ve (yeniden) söylemek elzemdir. O anlamda sesi "zerre" olarak düşünmenin, dolayısıyla sesin kendisinden ya da dilsel anlamından çok etkisine yoğunlaşmanın önemli olduğunu düşünüyorum.

Ses özünde cismani değildir, ne zaman ki (zorla) cismani kılınmaya çalışılır, işte o zaman tekinsiz bir biçimde musallat olur. Ses gider, ama yitmez, geri döner. Hayaletlerden bildiğimiz üzere, geri dönense asla aynı şey değildir. Mıknatıs-ses'in tüm hikâyesi de aslında buradan başlar. Yekpare dünyanın Yekvücut dilinin ve Tekvücut sesinin çözüldüğü çekme-itme gücü ile yoğun manyetik alanda karşılaşmaların, katılımların, etkileşimlerin, algıların ve deneyimlerin sahiciliğine bağlanırız.

Kalbim Cız Etti!
Sirenlerin Şarkısı ve Manyetik Ses Peyzajı

... şarkı –havadan meydana gelir– derin denizlerin
değil, havanın varlıklarıdır.

– Adriana Cavarero[34]

Antik Yunan'da sesin manyetik gücü Sirenler'de vücut bulmuştur. İlkin *Odysseia*'da karşımıza çıkan Sirenler, kadın gövdeli, kuş kanatlı ve güzel sesli genç kızlardır. Adeta hayvan çığlığı gibi ahenkli ve güçlü, pür ve karşı konulmaz bir sese sahiptirler. Zaman içinde kanatlı olmaktan çıkmış deniz kızları olarak betimlenmişlerdir. Cezbedici sesleriyle yoldan çıkarıcı yaratıklardır Sirenler; sesleri ölümcüldür. Homeros'un destanında Kirke Odysseus'u uğurlamadan önce yolda ne gibi tehlikelerle karşılaşacağını anlatmaya Sirenler'den başlar:

> Sirenlere varacaksın sen en önce,
> Onlar büyüler yakınlarına gelen bütün insanları,
> Kim yaklaşırsa bilmeden ve dinlerse onları yandı,
> Bir daha evinde onu ne karısı karşılar, ne çocukları.
> Sirenler onu çayırda çınlayan ezgileriyle büyüler,
> Çayırın çevresinde kemikler vardır, öbek öbek,
> Bunlar kemikleridir etleri çürüyen insanların,
> Büzük büzük durur kemiklerin üstünde deriler.
> Durma orada, yürü, arkadaşlarının da tıka kulaklarını,
> Tatlı balmumuyla tıka ki, onların sesini dinlemesinler
> İstersen dinle sen, ama bağlasınlar ayakta seni,
> Hızlı geminin içinde iplerle bağlasınlar
> Kollarından, bacaklarından orta direğe,
> Ondan sonra dinle Sirenler'i doya doya.[35]

34. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 107.

35. Azra Erhat, "Seirenler (Sirenler)", *Mitoloji Sözlüğü* içinde, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, s. 292-93.

Mitograflarda, Sirenler'in kız kardeş olduğu, bir *trio* (üç sesli topluluk) kurup birinin lir, diğerinin flüt çaldığı, üçüncüsünün ise ezgi söylediği anlatılır. Yabansı ve büyülü sesleriyle doğadan gelen kadın sesinin çağrısına dayanamayıp kendisini ölüme atan erkek figürü[36] kadınlık ve erkeklik kurgusunun en arketip öğelerinden birini cismanileştirmiş olur. Ama bir de Orpheus vardır ve onun cezbedici sesi Sirenler'den farklı olarak yatıştırıcı ve ehlileştiricidir. Şarkıcılığın sembolü ve arketipi Orpheus şarkı söylediğinde, aynı zamanda ve belki de en çok, kültürün dışında olan vahşi hayvanları evcilleştirmek ve boyun eğdirmek için söyler.

Yunan'da doğan ve tüm Avrupa geleneğine nüfuz eden Muse'ler şiirsel yaratıcılığın kaynağı olarak sesbirim (*phoneme*) için temel rol oynarken, yine Yunan'da doğmuş Sirenler'in Batı tarih ve kültüründeki kader çizgisi bambaşka bir mecrada akmıştır. Sirenler Muse'lerin aksine kötücül olmakla birlikte, Muse'ler gibi Troya Savaşı ya da diğer başka kahramanlıklar üzerine şarkı şeklinde güzel şeyler söylerler. Dahası vokalleri tıpkı Muse'ler gibi sözü (dil), konuşmayı feshetmez. Ancak benzerlikleri burada biter: Hayvan bağırışı gibi karşı konulmaz bir sese sahip yarı-kadın, yarı-hayvan bu yaratıklar, insanın semantik dünyasına ve fonetik evrenine dahil değildirler. Biraz önce Homeros'tan alıntıladığım epik şiirden anlaşılacağı üzere, cezbedici bir ahenge sahip karşı konulmaz pür sesleriyle zavallı yorgun denizcileri iskeletler ve çürüyen ölü bedenlerle dolu adalarına birer mıknatıs gibi çeken Sirenler onları kayalıklara sürükler ve gemilerini batırırlar. Söze hacet bile yoktur Sirenler için. Her şey ses ile kulak arasında olup biter, sözsüz, nağmeli kadın sesleriyle yaydıkları akustik zevk erkekleri öldürür.

Homeros Sirenler'in sesini korkunç değil, İlahi (Tanrısal) olarak tarif eder. Ama şu noktayı belirtmemiz gerekir: Yunan'da korkunç (canavarımsı) olan ile İlahi (Tanrısal) olan, sıkça birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılır.[37] Daha da önemlisi Muse'lerden farklı olarak yalnızca akla sahip ve bilgiye hâkim şairlerin değil, herkesin,

36. *A.g.y.*, s. 293.

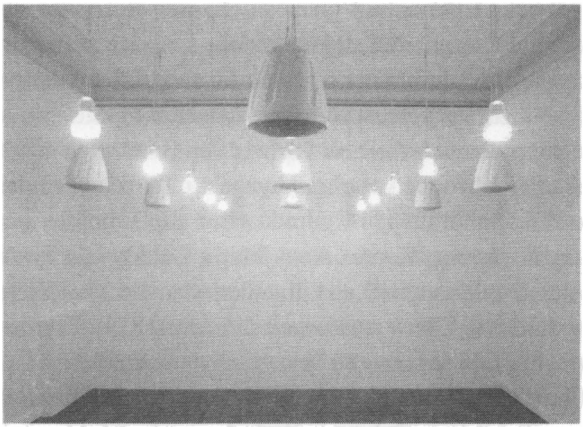
37. Tartışma için bkz. Cavarero, *For More than One Voice*, s. 103-4.

basit denizcilerin bile duyabileceği şarkılar söyler Sirenler. Muse' lerin söyledikleri şairlerin elinde söze dönüşürken Sirenler'in şarkıları pür ses olur, söz silinir, sadece akustik bir tınlama, çığlık şeklinde bir çınlama kalır geriye. Dolayısıyla daha en başından şarkı söyleyen ses cinsiyetlendirilmiş, toplumsal cinsiyet inşa edilmiştir.[38]

Dolayısıyla arzunun kaynağı kadın bedeni olduğu gibi aynı zamanda kadın sesidir de. Dünyaya gelen her bebeğin duyduğu ilk ses anne sesidir. Kana kana içilen su gibi duru bir sestir anne sesi. Tıpkı belli bir öykü anlatmadığı için dile sıkışmamış Sirenler'de olduğu gibi, anlaşılamayan ama bir kere duyuldu mu artık yeterli gelmeyen, hep fazlasının, daha fazlasının isteneceği bir sedadır. Tabii Homeros'un herhangi bir sesle değil, epiği söyleyen kadın sesiyle ilgilendiğinin de altını çizmek gerek. Ama bu mikro tarih tüm Batı uygarlığının makro tarihi olur. Bu makro tarihte söz olarak konuşma (dil) erkeğin kullanımına ayrılmışken, payına şarkı söylemek düşen kadının sesi bir yandan cezbedici, bir yandan ise korkutucu olarak işaretlenerek Dil'in dışına atılmıştır.

Kadının sözsüz sesi baştan çıkarır ve öldürür. Sirenler'in efsanelerde başta kuş olarak betimlenirken sonrasında deniz kızına dönüşmeleri boşuna değildir. Patriyarkal düzen kadının sözünü ağzından alıp onu dilsiz bir bedene dönüştürerek erotik bir arzu nesnesine indirgemiş olur. Kadın güzel olmalı, ama konuşmamalıdır. Gerçi konuşma cüreti gösterse bile kulak verilmeyecek ve dinlenmeyecektir. Kadının ağzından erkeğin kulağına akacak olan *logos* değil, sözsüz yatıştırıcı sesler, arzu iniltileri ve diğer dilsel olmayan bedensel seslerdir. Başka bir deyişle, Sirenler'in kaderi Batı felsefesi ve kültürünün de kaderi oluvermiştir: Sembolik patriyarkal düzen, erkeği akılla, kadını ise bedenle işaretleyerek bu ikili karşıtlıkta huzura ermeye yeltenmiştir. Oysa Homeros Sirenler'in söyledikleri her şeyi bildiklerini yazmıştı: Farklı bir *logos*'ları olan Sirenler "Her şeyi biliyoruz," diye söylerler şarkılarını diye belirtmişti.[39] Akıl ile

38. *A.g.y.*, s. 106.
39. Cavavero, *For More Than One Voice*, s. 105.



AYŞE ERKMEN, GHOST / HAYALET YERLEŞTİRME, 2010.

beden, tıpkı söz ile ses (şarkı) gibi birbirinin karşıtı değil, olsa olsa birbirinin tamamlayıcısıdırlar.

Sırf bu nedenle bile bedene değil, kadının şarkı söyleme haline, kadının sesine vurgu yapmak kilit önemde bir eleştirel strateji olabilir. Bastırılan geri dönüyorsa eğer, kadim zamanlarda kendilerine özgü müzikal bir logos'a sahip Sirenler, Beyaz/Avrupalı/Erkek'in konuştuğu logos'a, sözü olan ama sesi olmayan Eril Felsefe'ye karşı kendine özgü bir logos'a, şiirsel, öyküsel ve akustik bir logos'a sahiptir. Bu logos dili alt eden mıknatıslı bir güce, bir enerjiye sahiptir.

Müzikal bilinç, toplumsal cinsiyete dair bilinç anlamına gelmelidir; en önce toplumsal cinsiyeti ihtiva etmelidir. Cavarero'nun yazdığı gibi, "Şarkı söyleyen kadın her zaman için bir Siren'se eğer, kadınlık ve erkeklik mekânlarına sığmayan bir 'mıknatıs-ses'tir." Ayşe Erkmen'in "Ghost" (Hayalet, 2010) başlıklı ses yerleştirmesinde, kadın opera sanatçısının sesinin imgeden, nesneden ya da görüşten azade ve ona ihtiyaç duymadan bir dizi mekânsal artık-mıknatısla(n)-ma yaratarak eylemesi önemlidir.

Manyetik alan, görünmez olmakla birlikte tüm görünmezliğiyle bir mıknatısın en kıymetli özelliğine sahip geçişli ve dönüşümlü bir

topografyadır. Erkmen'in Viyana'da Thyssen-Bornemisza Art Contemporary'de sergilediği dokuz kanallı ses yerleştirmesi "Ghost" mıknatısla(n)ma durumlarına ve onların elektrikli etkilerine yapılan yoğun ve uzun bir yolculuktur. Sergi mekânı tarihte Palais Erdödy Fürstenberg olarak bilinen ve Ludwig van Beethoven'ın 1806 yılında birkaç ay boyunca yaşadığı Viyana'nın ilk semtlerinden biridir. Beethoven, atalarının 1714 yılında satın alıp sonradan genişlettiği bu sarayda yaşamış Kontes Anna Maria Erdödy için bir dizi beste yapmıştır. Bunların içinde en bilinenlerinden biri Yeni Yıl kutlaması için bestelenmiş *Glück zum neuen Jahr*'dır (1819). Erkmen'in sesli yerleştirmesinde soprano bu besteyi söylemektedir.

"Ghost"da galeri mekânının belleği çalışmanın kendi itici gücü olmuştur. Beethoven ile kontes arasında zamanında bir gönül ilişkisi olduğu şeklindeki bir dizi spekülasyonun ötesinde Erkmen bu yerleştirmesinde bir genç kızın hayaletinin halen sarayda yaşadığı dedikodusundan yola çıkmıştır. Sanatçının *Glück zum neuen Jahr* bestesini tek bir soprano için yeniden düzenlemesinin nedeni, yerleştirmeye ismini de veren bu hayalettir.

Ses yerleştirmesinde sopranonun sesi sarayın tavanlarına yerleştirilmiş duvarlarla aynı renk dokuz adet beyaz hoparlörden mekâna yayılırken tavandan sallanan lambalar ışıklarıyla sonik ritme katılır. Gözümüzü ve kulağımızı ister istemez tavana, sesin geldiği yöne doğru yönlendirdiğimiz hoparlörde mıknatıslı bir mevcudiyet ve mıknatıslayan bir etki vardır: Galeri mekânında beyaza boyalı duvarlar, beyaz ışık yayan beyaz lambalar ve beyaz hoparlörlerden başka hiçbir şey yoktur belki ama duyulacak çok şey olduğu kesindir. Michel Chion'un sözcükleriyle, bu "akuzmatik ses" çok güzel bir sestir, ama görülüp cismanileşemeyen bedensiz bir ses olduğu için etkisi azalmak yerine daha da artarak sürmektedir. Ne içeride ne dışarıda olan bu ses, dokuz hoparlöre dağıtılmış şekilde bir mıknatıs gibi mekânda dolaşmakta, kendi enerjisini etrafa saçmakta ama saçarken de ürettiği etkileri yine kendine katarak iyice büyüyüp genişlemektedir. Yerleştirmenin başlığının da açıkça ima ettiği gibi mekâna dadanmıştır ses, bizim kulağımızla ve bedenimizle, kulağımızda ve bedenimizde kendisini taşımış ve sürdürmüştür. Kayıt-

taki her bir döngüde yeni bir yıl tekrar başlar. Ne de olsa hayaletlerin zamanı "devridaim" eden bir başka zamandır. "Hayalet", imgesiz bir görüntü olduğu gibi, sesi olmayan bir yankıdır da.

Bu kendine özgü "var-yok-ses", kadın sesiyle olan ilişkiyi yeniden kurduğu gibi onu genişletmiştir de. Ses uzun zaman önce kaybettiği Siren'ini, Siren'liğini yeniden bulmuş gibidir. Müzik, toplumsal cinsiyetleştirilmiş beden tarihine dahili ve harici olarak dokunur. Kendinden çıkıp, orijinal haline dönemeyecek bir güçte ve halde başka şeylere sımsıkı tutunmuştur. Bir fazlalıktır ses, bundan sonra "artık-mıknatısla(n)malarla yoluna ve yolculuğuna devam edecektir. Mekânı(mızı) ve bedeni(mizi) eşsiz bir zevkle saran sopranonun sesi bizi cismanileşmemiş tarihler, ele gelmez gerçeklikler, gizli yerler, saklı köşeler, spekülatif olaylar, kayıp hikâyeler ve bastırılmış gerçekliklerle ilişkiye geçmeye zorlar.

Şarkı söyleme esnasında sözcükler bir konuşmada olduğu gibi tek tek ve net anlaşılamayacağı için aslında kötü iletişimdir. Müzikal anlam da "marjinal"dir; mantığa oturtulabilecek bilinç yüzeyi parçalıdır. Müzikal bir fragmanı (tek bir sopranonun sesi) dokuz hoparlöre neşrederek tarihsiz, belleksiz "beyaz küp" galeri mekânı, olası görünmez duvarlar ve muhtemel açıklıklarla bezeli bir labirente dönüşüvermiştir. Dinlemek farklı bir bilme halidir, farklı, dönüştürücü bir bilgi modelidir. Sonik olan bana, sana, ona, bize, size olmaktadır; senin, benim, onun, bizim, sizin için meydana gelmektedir: O senin içinde, sen onun içindesindir, biz ve siz, o ve bu şeklinde bir içerisi ya da dışarısı yoktur. Bu nakilde anlam mevcudiyetle kaynaşmıştır. Başkasının sesi, bir başkasında benim, senin, onun, bunun, bizim, sizin kulağına dolmaktadır.

"Ghost" izleyicilerini farklı bir dinleyici figürüne dönüştürerek onların bedenlerini, zihinlerini ve duyumlarını mıknatıslar. Bir tür Dinleyici soyut ile somut, mevcut ile namevcut arasındaki sınırların eriyip etkisiz bir hale dönüştüğü mıknatısla(n)maların peşine takılır, takılırken bu yolda kendi de mıknatıslar ve mıknatıslanır. Havadan menkul ses geçirgendir, metamorfozun gücüyle yoğundur. Dolayısıyla artık-mıknatıslanmalar da devreye girer.

"Ghost" yer, zaman, hareket, devinim ve sesin galeri mekânı

bağlamında nasıl yepyeni bir yorumla işlenebileceğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. İzleyiciden çok dinleyici olarak figürleşen ziyaretçisini kesif ve yoğun bir ses peyzajı içine yerleştiren ve hareket ettiren yerleştirme Sean Cubitt'in şu sözlerini hatırlatmaktadır: "sese ... yaklaşılmalı, onun içine doğru yürünmeli, içine nüfuz edilmeli, ve onun içine doğru yürünmeli; bedenin onun çevresindeki akustiği incelikle biçimlendirirken, ses sana nüfuz edecektir. ... açık bir ses peyzajı senin olduğu kadar diğerlerinin de var olduğu bir dünyadır."[40] Mıknatıs-ses bir fazlalık, bir artık-gösterge olarak izleyicisini ve dinleyicisini kendi yaratır. Ne sırf bakıp görmek ne de sırf duyup dinlemek yeterlidir. Ya da daha doğru bir ifadeyle, biri diğerinin yerini al(a)madan işler. Tamamıyla görmeden görebilir, tümüyle duymadan duyabiliriz. Bu görsel-işitsel bir sanat çalışmasının kendinde barındırdığı bir potansiyel-oluş halidir. Mıknatıs-ses'in bellibaşlı özelliklerinden biri her zaman kendisinin ötesinde etkiler üretmesi ve her şekilde kendi sebebinden öte bir sonucu "sergilemesi"dir. Mıknatıs-ses, en nihayetinde, göstermeyen ve gösterilemeyen bir göstergedir.

Erkmen'in ses yerleştirmesinde kadın opera sanatçısının saraylara/evlere/galerilere sığmayan cezbedici sesi aklı(mızı) ve mantığı(mızı) marjlara doğru çeker ve iter. Zevkin şavkısının bilgi olmadığını kim söylemiş! Konuşma-edimi olmayan sözlere ve seslere sahip nefis soprano sesi, alışıldık bir operanın gözalıcı kostüm ve dekorlarına, büyük orkestrasına, sanatçılarının abartılı jest ve hareketlerine sahip olmadan ahenkle titreşir, rüzgârlı bir mekânda dalgalı, bedensiz bir ses olarak dolaşır durur. Bununla da kalmaz. Bizi de alır götürür, sonra bırakır ve ardından etrafa saçar.

Sesin kendi rüzgârı vardır. Anlamasak da anlarız. Sesin tınısı dilsel anlamdan daha fazla şey ifade edebilir, anlamı taşıyan artık "gösteren olarak ses" değil, pürü pak sestir, Siren'in sesidir. Tarihte şöyle geriye doğru bir yolculuk yaparak kadınların hikâyelerini yerli yerine oturturuz: Sirenler'den sopranoya, oradan Kontes Anna Ma-

40. Sean Cubitt. *Digital Aesthetics*. Londra ve Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1998, s. 120-21.

ria Erdödy'ye ve en nihayetinde kimliği meçhul bir hayalete. Eve gömülü bu hayaletse bizi Sirenler'e geri taşıyacaktır. Böylece kökensel olarak bir Siren'in sessizliğinden daha trajik başka bir şey olmadığını düşünmeye başlarız, bastırılan kadın sesleri Sirenler'de çınlar durur.

Şu gökkubbe altındaki tüm bastırılmış sesler nerededirler? Mıknatıs-ses, baş döndürücü bu döngüden çıkmanın bir formülünü verir: Operanın dayandığı ihtişamlı gösteri mantığını ortadan kaldırarak temsilden kurtulmuş mekânda dolaşan berrak ve rüzgârlı soprano sesi, söz konusu olan opera gibi ihtişamlı bir sanat gösterisi bile olsa, bedenin gözünün ve algının gözünün kulağın gücü tarafından ikame edilebileceğini gözler önüne sererek başka bir dinleme modeli önerisiyle gelir. Bu dinleme amaçlı, dikkatli, meraklı, hareketli ve duyarlı olan bir dinleme, akustik olan ile semantik olan, mevcut olan ile namevcut olan arasındaki toplumsal cinsiyet farkını silen bir duyma biçimidir. Ne de olsa Wayne Koestenbaum'un belirttiği gibi, opera gayleri sever, gayler de operayı.[41] Opera, tüm maskeleri ve şaşaalı kostümleri, tüm ağdalı jestleri ve egzantrik halleri ile kadınlıkla ilişkilendirilen melodramdan kurtulup özgürleşir. Opera, hem "artık-görüntü" (ne kadın dünyasına ne de erkek dünyasına ait) hem de "artık-sesle" (ne kadın bedeninden ne de erkek bedeninden çıkan farklı bir ses) divalığı (ilahi olan ya da Tanrıça ile eşanlamlıdır burada) kadınlık (bedensel ses olan şarkı) ve erkekliğin (dilsel ses olarak söz) karşılaşıp sonsuza değin eridiği sonik bir mahale ve müzikal bir olaya mıhlar.

41. Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press, 1993.

Ses-Nesne: Takır Tukur, Şangır Şungur

Dil ile bedenin ortak noktası sestir, ama ses ne dilin ne de bedenin bir parçasıdır. Ses bedenden çıkar ama onun bir parçası değildir ve dili ayakta tutar ama ona ait değildir; ne var ki bu paradoksal topoloji, paylaştıkları tek noktadır – ve bu, *objet petit a*'nın topolojisidir.

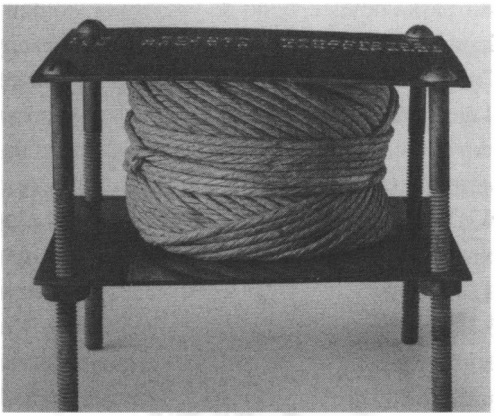
– Mladen Dolar[42]

Sesin cismaniliğe ve ilişkiselliğine işaret eden "mıknatıs-ses" kavramı, sesin beden ya da bedenlerini uman bir ses-nesnesi olduğunun kabul edilmesidir. İlişkilerin ve onların cismani etkilerinin arayışında olan ses rezonansın titreşimiyle ve/ya çınlamasıyla yoğun sonik ve somut topografyadır. Jean-Luc Nancy, imge ile ses arasındaki farkı ve ilişkiyi açıklarken rezonansa özel bir vurgu yapar: "Sessel olan ... biçime ağır basar. Onu feshetmez, aksine genişletir; biçime belirli bir derinlik, yoğunluk, titreşim ve ... bir yayılım katar. Görsel olanın varlığı kendisi gözden kayboluncaya dek süregider; sessel olan ise belirir ve yavaşça yok olarak daimileşir."[43] Sessel olan nesneyi formundan eder ve/ya da ona yeni bir form verir, mekânları aşar, bedenleri harekete geçirir, duyumlar ve hisler yaratır, olaylar ve durumlar üretir.

1970'lerden itibaren Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkmasıyla birlikte sanatın artık ne olduğu (formal nitelikleri) değil, ne ürettiği önemli bir hale geldi. Bu gelişme özellikle şu anlama geliyordu: Sanatta imge ve nesne üretimini o zamana kadar "yüksek görsel sanat'ı tanımlayagelen cismaniliği, hatta Walter Benjamin'in "hale" kavramıyla eleştirel odağına aldığı "biricik" kütlesel cismaniliği iken, artık cismanilik yerini hızla soyut ve düşünsel süreçlere bırakıyordu. Kitabın bütünü içinde 20. yüzyıl başından itibaren sanatta sesin kullanımının tarihine ve Sonik Sanat'ın ortaya çıkış ve gelişi-

42. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 76.

43. Jean-Luc Nancy, *Listening*, İng. çev. Charlotte Mandell, New York: Fordham University Press, 2007, s. 2.



MARCEL DUCHAMP, "WITH HIDDEN VOICE / SESİ SAKLI", HAZIR-NESNE, 1963 [1916].

mine ancak kısaca değinebiliyorum. Ama şimdi yeri geldi, imge-ses ya da nesne-ses ilişkisini, şimdi sözünü etmekte olduğumuz "yeni cismanilik" anlayışı çerçevesinde netleştirebilmek için birbiriyle ilişkili iki tarihsel örnek vermek istiyorum.

İlk örneğim, çalışmalarıyla Kavramsal Sanat'ı öncelemekle kalmamış, bu eğilimi derinden etkilemiş önemli Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'dan olacak: "With Hidden Noise" (Sesi Saklı, 1963 [1916]). Duchamp'ın arkadaşı Walter Arensberg ile birlikte gerçekleştirdiği bu hazır-nesne sanatçıdan bekleneceği üzere gayet oyunculdur. Duchamp 1916 yılının Paskalyası'nda iki pirinç plaka arasına bir denizci sicimi yerleştirir ve Arensberg'e kendisine bilgi vermeden içine başka bir nesne koymasını ve ardından da dört uzun vida ile iki pirinç plakayı bu bilinmez, bu çok-sanatçılı nesneyi sabitlemesini ister. Plakalar, vidalar ve ipten ibaret, içinde küçük bir başka nesne taşıyan bu küp şeklindeki "hazır-nesne"nin ön ve arka yüzüne İngilizce ve Fransızca gizemli yazılar kazınmıştır. Dışarıdan bakıldığında sessiz olarak düşünülebilecek bu nesnenin üzerindeki yazıları deşifre etmek ve nesneyi algılayıp anlamlandırabilmek için ona dokunmak, hatta elde tutmak gerekecektir. Nesne sırrını ancak o zaman bir nebze de olsa izleyicisine açık edecektir. Nesnenin içine ses

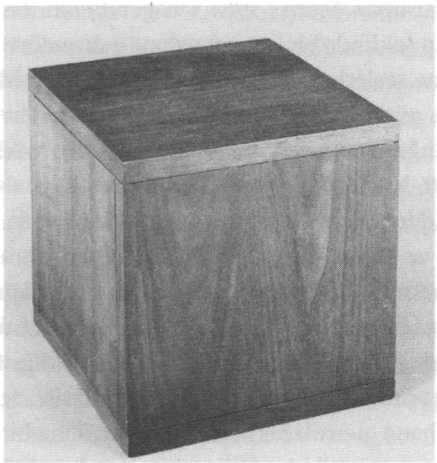
kaçmıştır. Bir başka deyişle, belki de yüzyıllara yayılan sanatsal ve algısal alışkanlıkla bakıp görmek değil, eylemdir nesneye "formu" nu ve "sesi"ni verecek olan. Eylem "hazır-nesne"yi önceleyecektir: Bu oyuncul nesnenin başlığı ancak o zaman yerli yerine oturur.

"Tıkır tıkır", "takır tukur" ... "With Hidden Noise"da izleyicinin uzun algı serüveni bakmakla başlar ama dokunma ve duyma arasındaki ilişkiyle belli bir gerilim içinde bir anlama ulaşır. Gerçi o anlam da bitmemiş ve saklı nesne görülemeyeceği için de bitmeyecek ya da sabitlenemeyecek bir anlam olarak kalmaya yazgılıdır. Ne demiştik? Göstermeyen ve gösteril(e)meyen bir göstergedir mıknatıs-ses; temsilin ötesinde, algının sınırlarında, anlamın marjlarındadır. Duyumların lügatinde gösterge göstermez, ama bilgiyi sezdirir ve duyguyu hissettirir.

Duyumlar çok çeşitli ve karmaşık biçimlerde birbiriyle bağlantılıdırlar, hatta öyle olduğu düşünülmediği zamanlarda bile. Ayrıca duymanın en önemli özelliklerinden biri, sorularla menkul bir halde bitmemiş olarak gelmesidir. Hep bir öte(si) var gibidir. O nedenle ses süprizli ve cazibelidir. Merak uyandıran bu tıngırdayan nesne sürpriz yumurta gibi içinden ne çıkacağını bilemeyeceğimiz, tam da bu nedenle cezbediciliği daim olacak bir nesnedir. Her daim olayın sesini duyurucaktır, olayın ya da nesnenin kendisini değil. O nedenle bir tür müzik kutusu olarak yorumlanabilir belki de.

Müzikal nesnelerin (klavsen, keman, ut, gitar gibi müzik enstrümanları, müzik kutuları, laternalar, orglar, saatler, müzikal *automata*'lar) uzun ve zengin bir tarihi var. 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar müzisyenleri ve enstrüman yapımcılarını yönlendiren bu varsayımın gerisinde ise, Deirdre Loughridge'in belirttiği şu norm ya da arzu yatar: "Mükemmel sesler mükemmel nesnelerden gelir."[44] Bu sanının neticesinde tarihsel süreç içinde nesnenin güzelliğinin kullanılan materyallerin niteliğine bağlı olduğundan hareketle altın, mermer, mücevher gibi, nesnenin sonik mükemmelliğini tamamla-

44. Deirdre Loughridge, "Marvelous Illusions: Visual and Musical Beauty From the Renaissance through the 18th Century", *Art or Sound* içinde (sergi kataloğu), haz. Germano Celant, Milano: Progetto Prada Arte, 2014, s. 30.



ROBERT MORRIS, "BOX WITH THE SOUND OF ITS OWN MAKING / KENDİ ÜRETİM SESLERİNİ TAŞIYAN KUTU", 1961.

yacak malzemeler kullanılagelmiştir. Hatta öyle ki bazı durumlarda çalınamayacak imkânsız müzik enstrümanları ortaya çıkmıştır. Örneğin Michele Antonio Grandi tarafından 1687 yılında yapılan mermer gitar bunlardan biridir: Teller olmasına rağmen ses boşluğu olmayan Barok tarzda oyulmuş bir gitar.

Buradan hareketle Duchamp'ın "müzik kutusu"nun, yalnızca sanatsal yanılsama ile değil, aynı zamanda Avrupa görsel ve ses kültürünün yanılsamasına bir cevap olduğu öne sürülebilir. Akustik rezonans ve görsel etki arasındaki uzlaşmalar ve çatışmalar, ne form ne de ses olarak mükemmel olan "With Hidden Noise"da göze ve kulağa iyice sokulur. Uzlaşmaz Duchamp, uzlaştırmaz. Kendi "müzik kutusu"nun performansı ne görsel olarak estetik normlara uyar, ne de işitsel olarak. "With Hidden Noise" ne sadece sanat yapıtıdır ne de ses enstrümanıdır.

İkinci örneğimde ise benzer bir durum başka bir bağlamda geçerlidir. Robert Morris'in "Box with the Sound of Its Own Making" (Kendi Üretim Seslerini Taşıyan Kutu, 1961) başlıklı ahşap nesnesinde yine bir çeşit müzik kutusu, açılamayacak ama dinlenecek bir

kutu söz konusudur. Morris 1961 Ocağı'nda altı tane ahşap kareyi birleştirip küp şeklinde bir kutu meydana getirmeden önce içine kutunun üretilme seslerini içeren bir kayıt yerleştirir. Marangozun çekiç ve testere gürültülerinden meydana gelen sesler oldukça düşük tutulmuş olduğundan ancak kulak kutuya iyice yaklaştırılınca duyulabilecektir. Yaklaşık üç saat süren bir ses kaydıdır bu.

"With Hidden Noise"a göndermesi olduğu açık, minimalizmin kuralcılığını ve soğuk mesafeliliğini adeta tersyüz eden Morris'in nesnesinde sesin kaynağını onu üreten sanatçısı için bile sonsuza kadar gizleyecek olan Duchamp'ın gizemli nesnesinin yerini, bu kez sahip olduğu mükemmel formunun dayandığı hakikati kendi içinden, ta içeriden sızdıran, görünüşte pürüzsüz, seste ise tıkırtılı tukurtulu ve hatta gıcırtılı bir nesne almıştır: Titiz bir işçiliğe ve hesaplanmış bir geometrik dengeye sahip olan bu görünüşte minimalist ahşap küp nesne, olması gerektiği ya da ondan beklenildiği gibi sessiz de değildir. Tersine üretim koşulunu ve sürecini nadide bir eser gibi sonsuza değin içinde saklayıp tınlatacaktır. Nesne "mıknatıslı"dır artık, çünkü göründüğünden ve olduğundan fazlasıdır. Gürültüyü sevmeyen ve onu silen "yüksek sanat"ın altın kuralı afişe olmuştur: Ses sessizliği(ni) doğuracakken bu kez sessiz gibi görünenin "gürültülü" bir hakikate dayandığı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Morris'in küpü Duchamp'ın "hazır-nesnesi" kadar sürprizli olmamakla birlikte ondan "gürültülü"dür. Öyle ki indirgemeci ve çoğunlukla kütlesel form anlayışına sahip sessiz minimalist sanatın "form içerik" şeklindeki temel kuralı içten içe "gürültülü bir içeriğe" çevrilivermiştir.

Sanat tarihi bağlamında düşünüldüğünde, bu "gürültülü küp"le ilgili yorumlarımın minimal sanat ile kavramsal sanatın çerçevesini aştığı açıktır. Bir anekdot beni destekleyecektir. Morris'i atölyesinde ziyaret eden Cage, alışıldık bir minimalist sanat çalışması için oldukça küçük boyutlardaki küpün önüne oturmuş ve sanki bir tiyatro performansı izler gibi kayıt bitinceye değin küpü dinlemiştir. Morris'in kendi sözleri de sesin o zamana kadar form odaklı olan sanat yapıtı üretim zincirini kırdığını ortaya koyar: "Resim yapmayı belli bir sebepten ötürü, çözemediğim bir problemden ötürü bıraktım.

Resmin kabul edemediğim bir tür ontolojik karakteri vardı. Çünkü bir yandan bir takım faaliyetler içinde bulunuyordun, ama diğer yandan da bir nesneyle sona geliyordun. ... İlk ürettiğim nesnelerden biri olan 'Box with the Sound of Its Own Making' bu problemi çözdü."[45] "Ses-nesne" olarak düşünebileceğimiz Morris'in küpü onu var eden gürültüsünün ince el işçiliği ve kusursuz sadelikteki formel yapısına dayanmasıyla sanatçının aradığı çözümün bulunmasında temel rol oynamış olduğu aşikârdır.

Bakma ve dinleme –dokunmayı da bu ikiliye ekleyelim– görsel-işitsel bir sanat çalışmasını yalnızca algılanabilir anlamla, içerikle, *logos*'la ya da hakikatle biçimlendirmez ya da cismanileştirmez, aynı zamanda farklı bir bilinç formuna, his yoğunluğuna ve eylem enerjisine imkân verecek estetik bir deneyim de sunar. Ses dilin taşıyıcısıdır, ama aynı zamanda ondan çok daha fazlasıdır. Mıknatıs-sesin sabit bir anlamı varsa, ilksel anlamı sesin salt işaret edici ya da bilgi verici bir araç olarak dili sesleme işlevinden azade düşünülmesi gerektiğidir. İnsan sesi de pek tabii buna dahildir. Dolar'a göre insan sesi Ferdinand de Saussure'ün dilbiliminden beri – gerçi Saussure'a gelmeden zaten çoktan başlamıştı diye de ekler Dolar– "konuşma-edimi"nin temel malzemesi, doğal harcı olarak görülmüştür. Böylece dilsel yapı insan sesinin önünde bir engel olagelmiştir. Yeni bir bilim için bu engelin kaldırılması elzemdir.[46] Fonolojinin sesi indirgemesine ve onun kof, yankısız bir nesne olarak üretilmesine alınacak sorgulayıcı mesafeyiyse Lacan'da bulur Dolar: anlamın taşıyıcısı olmayan bir "kalıntı" olarak insan sesi. Dolar'a göre insan sesi öncelikle, şarkı söyleme eyleminde söz konusu olduğu gibi, dışavurum için vardır.

45. Bkz. *Art or Sound* içinde, s. 220. Orijinal alıntı için bkz. Thomas Krens, "The Triumph of Entropy", *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (sergi kataloğu), haz. Rosalind Krauss, Thomas Krens, David Anti ve diğ., New York: The Guggenheim Museum, 1994, s. XIX.

46. Mladen Dolar, "The Object Voice", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, haz. Renata Salecl ve Slavoj Žižek, Durham ve Londra: Duke University Press, 1996, s. 7.

Şarkı söyleme, sesin dikkat dağıtıcılığını ciddiye alır ve imleyen için şartları tersine çevirir; hiyerarşiyi tersyüz eder – gücü sese verir, sesi sözcüklerle ifadesi mümkün olmayanın taşıyıcısı haline getirir. *Wovon man nicht sprechen kann darüber kann man singen* (Üzerine konuşulamayan konusunda şarkı söylenebilir): anlama karşı ifade, anlamın ötesindeki ifade, anlamdan fazla olan ifade, ama yine de ancak anlamla gerilim halinde olan ifade – aşacağı ve ötesini açığa vuracağı sınır olarak bir imleyene ihtiyaç duyar. Ses, artı-anlam olarak ortaya çıkar. Operanın doğuşuna eşlik etmiş bir ikilem vardır ya *prima la musica, e poi le parole* (önce müzik, sonra söz) ya da tersi; kelimeyle ses arasındaki dramatik gerilim operanın beşiğine yatırılmış ve aralarındaki imkânsız ve sorunlu ilişki, itici güç olmuştur. Bu ikilemin merceğinden, Monteverdi'den Strauss'a (*Capriccio*) kadar tüm bir operanın tarihini yazmak mümkündür.[47]

Dolar, net bir (s)edayla, anlamın aracı ya da estetik hayranlığın kaynağı olarak görülen insan sesiyle arasına mesafe koyar:

Şarkı söyleme, ses üzerine muazzam yoğunlaşarak, kendine özgü kod ve standartlar getirir – dilsel kod ve standartlardan daha kaypaktır bunlar, ama yine de son derece yapılandırılmışlardır. Dilin ötesindeki ifade son derece karmaşık başka bir dildir; edinilmesi, uzun süren bir teknik alıştırma gerektirir, mutlu bir azınlığa ayrılmıştır, ama evrensel bir şekilde herkesi etkileme gücüne sahiptir. Fakat şarkı söyleme, aslında sese odaklanmasıyla, tapmaya ve kutsamaya çalıştığı şeyin ta kendisini kaybetme tehlikesi altındadır: onu bir fetiş nesne haline getirir – bunun sese karşı en yüksek sur, en heybetli duvar olduğunu söyleyebiliriz.[48]

Dolar kendi ses teorisine, nesne-ses teorisine, Lacan'ın *objet petit a*[49] kavramını temel alarak başlar: "Lacan'ın *objet petit a* adını ver-

47. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 36-37. 48. *A.g.y.*, s. 37.

49. Jacques Lacan'ın psikanaliz teorisinde *objet petit a* ("arzu sebebi"), elde edilemeyen arzu nesnesini ifade eder. Lacan'ın kendi terminolojisinde *objet a* ("nesne"), belli bir nesne eksikliği (noksanlık) değil de eksikliğin kendisi olarak "öteki"nin eksikliğini temsil eder. Küçük harf a "küçük öteki"nin, büyük harf A ise büyük "Öteki"nin karşılığıdır. Bu şu anlama gelir: Lacan'a göre arzunun bir nesnesi yoktur. Arzu her zaman için kayıp olana duyulan bir arzudur ve dolayısıyla da sürekli ve sonsuz bir arayışa işaret eder. Özne ile "öteki" arasındaki kopukluk nedeniyle çocuğun arzusuyla annesinin arzusu arasında bir gedik açılmıştır. Arzuyu harekete geçiren ve *objet petit a*'yı doğuran bu gediktir. Fantezi yo-

diği şeyin başlıca 'cisimleniş'lerinden biri olan sese dair bir teoriye ihtiyaç var"dır.[50] Dolar sözünü ettiği "nesne olarak ses"i ise şöyle tarifler:

> ... anlam iletimi esnasında buhar olup uçmadığı gibi, fetişist bir hürmet nesnesi halinde de katılaşmayan; çağrıda bir kör nokta olarak, estetik takdirinse paraziti olarak işleyen bir nesne.[51]

Gerçeğin alanında bir "fazla-seda", bir "parazit-ses" olarak ses. Bir cızzzz, bir cızırtı... Yekpare dile ve tektip bedene ait ol(a)mayan başka bir sestir bu. Bu başka sesin tınısının muhafaza edilip saklanacak bir gönderisi yoktur. Hep bir öte(si) vardır. İnsan sesinin şiiri de burada gizlidir.

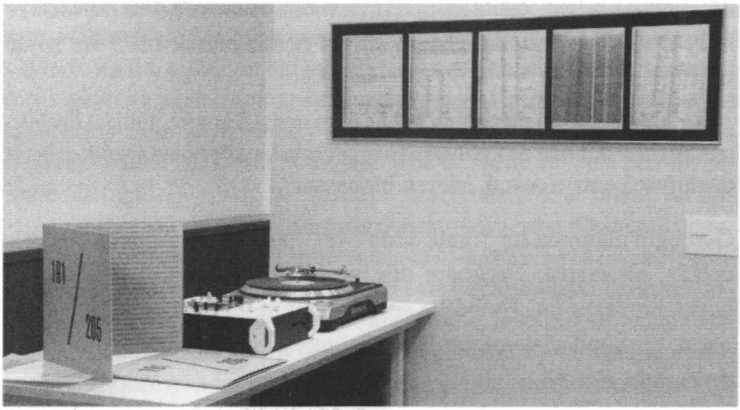
Yalnızca insan sesini içermemekle birlikte, benim "mıknatıs-ses" şeklindeki kavramsal önerim bağlamında Dolar'ın insan sesini psikanalizden yola çıkarak yeniden değerlendirip kavramsallaştırması önemli, çünkü kitap boyunca pek çok kereler belirttiğim ve belirteceğim gibi, mıknatıs-ses sesin aksiseda olarak bir "fazlalık", bir ek olarak yeniden ele alınması anlamına geliyor. Görülür olan ile işitsel olan arasındaki fark üzerinden, sesin kendine özgü cismaniliğinin ve rezonanstan kaynaklanan ilişkiselliğinin teslim edilmesi üzerinden işliyor. Teorisyenin de belirttiği gibi:

> Görülür olanla işitilir olan arasında keskin bir zıtlık vardır: Görülür dünya göreli bir sağlamlık, kalıcılık, belirginlik ve mesafeli bir konum sunar; işitilir olansa akışkanlık, geçiş, tamamlanmamış ve şekilsiz bir karakter ve mesafesizlik sunar. Görülenin göreli kalıcılığının, dayanıklılığının, devamlılığının aksine ses ele avuca sığmaz, sürekli değişir, oluş, geçiş halindedir.[52]

---

luyla, özne "öteki"yle bütün olduğu yanılsamasını sürdürmeye, "öteki"nden ayrılmasını görmezden gelmeye çalışır. Her ne kadar öznenin "öteki"ne olan arzusu, özneyi aşsa ve ondan kaçsa da, öznenin geri alabileceği ve kendinde tutabileceği bir şey yine de kalır geriye. İşte bu sembolik kastrasyon sonucunda kalan *petit a*'dır. Lacan yine kendi kavramı *Objet petit a*'yı ise "gerçeğin artığı" olarak kavramsallaştırarak bizi gerçek dünyaya atar. *Objet petit a*, arzu söz konusu olduğunda ne yapılırsa yapılsın asla kapanamayacak ontolojik gediğe işaret eder. Bkz. Sean Homer, *Jacques Lacan*, Londra ve New York: Routledge, 2005, s. 87, 103.

50. *A.g.y.*, s. 18. 51. *A.g.y.*, s. 11. 52. *A.g.y.*, s. 82.

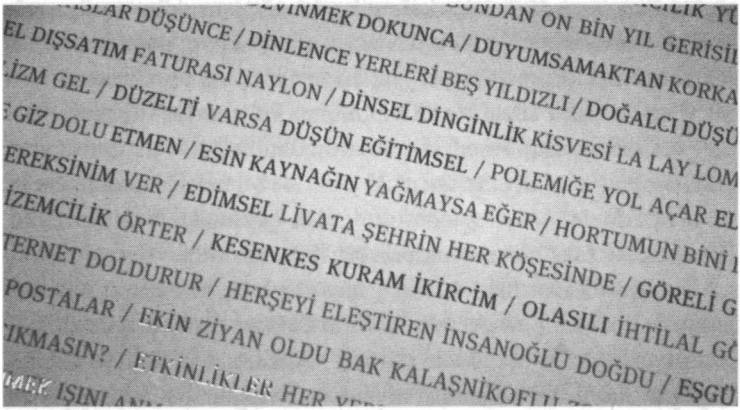


ASLI ÇAVUŞOĞLU VE MC FUAT, "191/205", SESLİ YERLEŞTİRME, 2010.

Dolayısıyla ses, daha en başından, akuzmatik sesin de ötesinde, çıktığı kaynaktan özgürleşen bir etki sergiler: "... daima nedeninden azat olmuş bir sonuç gibi olmasıyla. Kaynağı ile işitsel sonucu arasında, asla tam olarak kapatılamayacak bir gedik vardır."[53] Dolayısıyla ses mıknatıslıdır. Doğası gereği ne içerisini bilir, ne de dışarısını. Sesi uzakta tutmak çok zordur. Kişi sürekli olarak sese maruz kalır çünkü ses hep olayın mahalindedir, şeylerin sabitliğinde ya da varlıkların cismaniliğinde değildir. Bir ses duymak demek sesin mıknatısla(n)masının çoktan başlamış olduğu anlamına gelir. Ne olduğunu tam bilemesem de, ismini tam koyamasam da bana bir şey olur. Zamanı an olarak imzalar ses; duyumları cezbeder, olaylar ve durumlar yaratır, ilişkiler kurar ve o ilişkileri (yeniden) çözer, dilleri birbirine bağlar, bedenleri harekete geçirir, birleştirir ve ayırır.

Deneysel bir rock şarkısına yapılan playback'le başladığımız tartışmamız, Sirenler'in şarkısı ve operayla devam etti. Bu bölümün bitişini politik bir hip hop şarkıyla yapacağım. Aslı Çavuşoğlu'nun hip hop sanatçısı MC Fuat ile birlikte gerçekleştirdiği "191/205" (2010)

53. *A.g.y.*, s. 70.


DÜŞÜNCE / DİNLENCE YERLERİ BEŞ YILDIZLI / DOĞALCI DÜŞÜ
EL DIŞSATIM FATURASI NAYLON / DİNSEL DİNGİNLİK KİSVESİ LA LAY LOM
İZM GEL / DÜZELTİ VARSA DÜŞÜN EĞİTİMSEL / POLEMİĞE YOL AÇAR EL
GİZ DOLU ETMEN / ESİN KAYNAĞIN YAĞMAYSA EĞER / HORTUMUN BİNİ
EREKSİNİM VER / EDİMSEL LİVATA ŞEHRİN HER KÖŞESİNDE / GÖRELİ G
İZEMCİLİK ÖRTER / KESENKES KURAM İKİRCİM / OLASILI İHTİLAL G
TERNET DOLDURUR / HERŞEYİ ELEŞTİREN İNSANOĞLU DOĞDU / EŞGÜ
POSTALAR / EKİN ZİYAN OLDU BAK KALAŞNİKOFL
IKMASIN? / ETKİNLİKLER HER

ASLI ÇAVUŞOĞLU VE MC FUAT, "191/205", DETAY, 2010.

adlı sesli yerleştirmesinde böyle bir mıknatıs-ses ile karşılaşırız. Bu şarkıda bildik ve/ya yabancı sözcüklerin peşisıralığından çıkan anlam, paradoksal bir biçimde, ne bildik ne de tanıdıktır.

Ocak 1985'te TRT Genel Müdürlüğü radyo ve televizyonda 205 kelimenin kullanılmasına sansür getirir. Dönemin TRT genel müdürü Tunca Toskay, 30 Ocak 1985 tarihli *Hürriyet* gazetesine verdiği röportajda bu yasağı şöyle açıklar:

"TRT yayınlarında bazı kelimelerin yayınını yasaklarken amacınız neydi?"

"Amacımız dil konusunda bölünmeyi önlemekti."

"Niçin kullanılan kelimelerde tercihler yaptınız?"

"Dilde bir Türkçeleşme hareketi var. Bir kısım aydınlarımız halkın dili ve aydınların dili diye iki ayrı sınıf yarattılar. Bunun çaresi sadeleştirmektir. Bizim yaptığımız anayasanın kullandığı dili ölçü almaktır. İleri ve geri gitmeden dilin dengede kalmasını sağlıyoruz."[54]

"Türkçenin yapı ve işleyişine ters düşmesi" ve "standart Türkçe düzeyine ulaşamaması" olarak açıklanan ve birkaç ay sonunda kalkan yasakta solculukla ya da sol düşünce ile ilişkilendirilen sözcüklerin

54. Aktaran Aslı Çavuşoğlu, "Dünyayı Nasıl Dolaştım?" sergisinin basın bülteni için bkz. sergirehberi.com (Erişim tarihi: 23 Ağustos 2018).

yerine Farsça ya da Arapça kelimeler önerilmiştir: Ulus yerine millet; devinim yerine hareket; devrim yerine inkilap; doğa yerine tabiat; özgürlük yerine hürriyet; yaşam yerine hayat vb. Çavuşoğlu ve MC Fuat, yasaklı sözcüklerin birçoğunu kullanarak –net sayı 191' dir– bir şarkı yazıp bestelerler ve ardından da MC Fuat tarafından şarkı bir plağa kaydedilir. Bu plak, galeride bir masa üzerinde duran pikapta izleyicisi/dinleyicisi tarafından çalınmayı bekleyecektir. Duvarda ise sansürlü sözcüklerin bir listesi asılıdır.

Tarihsel olarak bakıldığında, ulus-devletin dili kendi tekeline aldığı su götürmez bir gerçek. TRT'nin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte üç büyük şehirde –Ankara, İstanbul ve İzmir– başlayan tarihi, bir anlamda "ulusun sesi ve gözü" olacak biçimde devlet tarafından merkezileştirildi ve yine onun tarafından, günümüze kadar hız kesmeyecek biçimde yapılandırılıp kullanıldı.[55] Radyo-televizyon ilk yıllarda yeni kurulmakta olan ulusun kimlik inşasında oynadığı rolü onu izleyen yıllarda milli bir toplumsal yaşam ve iletişim teknolojisi kurmak yönünde sürdürdü. Devlet tekelindeki radyo ve televizyon özellikle 1950'lerden sonra popülist muhafazakâr siyasetin elindeyken, 1970'lerin sağ-sol çatışmasında ve 1980 askeri darbesi döneminde sağcı devlet politikalarının elinde baskı ve manipülasyon aracıydı. Dolayısıyla kuruluşundan, özellikle 1950'lerden itibaren devlet radyo ve televizyonunda sansür kamuoyu oluşturmak gayesiyle önemli bir yöntem olagelmiştir. 1990'lı yıllarda ilk özel radyo ve televizyonlar kurulduktan sonra bile, TRT devletin elinde sıkı bir araç olarak kalmaya devam etmiş ve günümüze değin de böyle sürmüştür.

Tartışmamız bağlamında özellikle dil meselesine baktığımızda, "doğru Türkçe" kriterinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren kilit önemde olduğunu görürüz. Atatürk'ün emriyle 1932 yılında kurulan Türk Dil Kurumu'nun temel amacı, Osmanlıcadan yeni Türkçe alfabeye geçişin ilk yıllarında dilde reformu ve tekbi-

55. Radyonun kuruluşundan 1940'lı yılların sonuna değin detaylı bir inceleme ve analiz için bkz. Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis, 2005.

çimleştirmeyi başarmaktı. Yeni sözcük üretiminde Arapça ve Farsça kökenli Osmanlıca sözcükler yerine Oğuz boylarının Türki kökeninden devşirilen yeni Türkçe sözcükler bulunuyordu. Cumhuriyet' in kuruluşunda "saf ve yeni Türk dili"ni Osmanlı Türkçesine karşı korumak temel yaklaşımdı. Bu yaklaşıma Batı kökenli sözcükleri yeni sözcüklerle değiştirmek de dahildi. Sıfırdan bir devlet gibi, sıfırdan bir dil de eski Türkler'in tarihinde bulunarak oradan devşiriliyordu. Dolayısıyla ulus-devletin inşasında dil meselesi teknik olmaktan öte öncelikle siyasi ve etnikti. Yalnızca Osmanlı Türkçesi değil, azınlıkların ve etnik grupların zengin ve çeşitli dilleri de (Rumca, Ermenice, İbranice, Kürtçe, Arapça, Lazca vb.) kültürden silindi. 1970'lerdeki sağ-sol ayrımında bunun yansımaları netlik kazandı: Türkçe sözcüklerin kullanımı sol görüşle, eski Osmanlı Türkçesi ise sağ görüşle ilişkilendirildi. Yekvücut Dil devletin temel felsefesi olduğunda, "Vatandaş Türkçe Konuş" gibi faşizan sloganlar fütursuzca kullanıldı. 1920'lerin sonuna ait aynı slogan farklı bağlamlarda ama aynı amaç için türlü kereler tarih sahnesine çıktı.

Dolayısıyla tarihsel perspektiften değerlendirildiğinde Toskay' ın sözlerinin Türkiye'deki ulusçuluk, milliyetçilik, militarizm ve Türkleştirme politikaları çerçevesinde derin ve tarihsel bir karşılığı vardı. Ancak toplum mühendisliği ile devlet baskı ve terörünün nişanesi sansürlü sözcükler MC Fuat ve Çavuşoğlu'nun elinde absürd bir tını ve anlam kazanıyordu. "191/205" ırkçılık, iç-savaş, savaş, şiddet, işsizlik, yoksulluk gibi hem yerel hem de evrensel meseleler üzerine yazılmış olan hip hop şarkı sözleri, bu müziğin kendine özgü ritmi ile hücum ederek "karşı-anlamlar" ve "fazla-anlamlar"la gelivermektedir. Bilmece gibi başlar şarkı ve öyle de devam eder:

BİZE YÜK BİNDİREN GRİ HÜCRELERİ *ANIMSAMAK ANLAK*
YASAKLAR GELİR BOZAR DÜZENİ ANCAK

BU *ANLATI ADIL*, SIVI, GAZ, KATI
TEPKİ VEREN GENÇLİĞİN *ANDACI*

ANIMSAMAK YERİNE *AYMAZLIK AKÇASAL*
TÜM DEĞERLER KAYGI
KAYDEDİLEN BAND KAYDI

AYMAZ O *ANSIMAK* YOK
BENZETİ BALIK HAFIZA *ANI* BOMBOŞ
BAĞLAŞMAK YERİNE BÖLÜNDÜ *BAĞIL*
AĞIN İÇİNDE KALMADI BALIK

*BAŞYAZMAN*IN *BELLEĞİNDE BETİM*
BUDUNBİLİM BULUNÇSUZ BİLEŞİM
*BAĞLAŞIK*LARIMA *BELİRTEÇ* ATAN
*BİÇEM*SİZ TAVIRLARINDIR DAVAYI SATAN

BAŞYAPIT HER YASAK *BAĞIT*
BAĞINTI ARA PARANOYAK ADIN

ÇEVRİMİÇİ *DEVİNİM* MİLLİYETÇİ
DENEYSEL COŞUMCULUK KATLETTİ

ÇAĞDAŞ DEVİNGENLİK: "*DIŞALIMCI DİZGE*"
SATA SATA MEMLEKETİ BİTİREMEDİLER
*DENEYİM*Lİ *DİZELER* DİZE GETİREN
*DEVRİMCİ*YE *DEĞGİN DİRİMSEL* DİZGELER

ULUSALLAŞTIRMAK ÖYKÜSEL
ULUSALLIK PEŞİNDEDİR POLAT ALEM
DAR GELİR İSTANBUL ÇEK BİR DEM
Lİ ÇAY *ULUSÇULUK* KEM

DEV ŞEHİRLER *YAPAY* HAYATLAR UZAK İLİŞKİLER
FACEBOOK'TA YOLLANAN ÇİÇEKLER KADAR SAMİMİLER
YAZ GELDİ *YAZMAN* BEN GORİL ABİ AZMAN ZANGOÇ
ZORUNLU YONTU YASAL BOŞLUK
YANIT GELDİ *YAPISAL ZORUNLULUK* KAPIDA
YAPIT ATARSA SAKIN HA!!!
OLASILIK İHTİMAL...*

İnsan sesini "Efendi'nin gösterileni"ne karşı kapıştıran, Baba'nın adına ve buyruğuna karşı hücum ettiren hip hop şarkıcının farklı renk ve ritimdeki sesiyle DJ ve remix kültürüne eklemlenen "191/205", sesi dilin boyunduruğundan kurtarmış olur. Kitabın dördüncü bölümünde Ergin Çavuşoğlu'nun çok kanallı video yerleştirmeleri

* Burada büyük harfler büyük "Öteki"ne karşı "ötekinin sesi"ni bir nebze de olsa duyurabilmek için özellikle kullanılmıştır.

eşliğinde dile gerek kalmadan sözsüz müziğin ve replikli/repliksiz filmin kendi başına bir dil olabileceğini etraflıca ele alacağım. Müzikteki yaratıcılık bir hareketin gücünü bulmaktır; var olandan ya da bastırılandan yeni bir ahenk çıkarabilmektir. Şarkı söyleyen ses yasa olarak işlemez, *logos*'un ya da iktidarın diliyle konuşmaz. Tersine bir şarkıcıda, Paul D. Miller'ın, nam-ı diğer DJ Spooky that Subliminal Kid'in dikkat çektiği gibi, "diller evrilir ve yeni formlarla, yeni düşüncelerle konuşmayı öğrenir".[56]

Şarkıda ses, ses ile gösteren arasındaki ikili karşıtlığı net bir biçimde ortaya koyar. Dilde gösteren tekrar tekrar aynı şekilde ve benzer bağlamda kullanılan ve dolayısıyla konuşmayı mümkün kılan unsurdur. Dolayısıyla özne sesiyle var olmaz, sesiyle kendisi gibi öznelerden meydana gelen kitle içinde adeta yok olur. Daha önce dikkat çektiğim gibi, ulusal marşlar buna iyi bir örnektir. Bir müzik korosunun tersine marş sırasında bireylerin seslerinin tek tek duyulması değildir beklenen, tıpkı tekil halleriyle görülmelerinin beklenmemesi gibi. Onlardan büyük yığının içinde kendilerini kaybetmeleri beklenir. Oysa ses illa dili yeniden üretmek, anlamın hükümranlığına boyun eğmek ya da ona uymak zorunda değildir. Tersine gösteren, tıpkı bazı şarkılarda olduğu gibi, insan sesi tarafından "lekelenebilir" ve böylece gösteren gösterilenden bağımsızlaşmış olur.

Hip hop müzik, tekerleme gibi söylenen sözcüklerin akıcı ritminden bir şarkı devşirme halidir. Adeta dille yoğrulup terbiye edilmiş insan sesini düelloya çağırır. Özne tetiktedir, ağzının içindeki dilse dağılıp parçalanmaya hazırdır. Toplumsal dildeki sesler ağzın içindeki dile gafil avlanırken özne dil olmayan "artık-ses"ler çıkarır. Ağzın içindeki dil, toplumsal dile kafa tutar. Yeniden sembolik evre öncesi dil ile ses arasında gidip gelen bebeklere dönüşüveririz. Bebekler öylesine agulamazlar, büyükler de sadece öylesine tekerlemelerle ağızlarını yorup dili dilsel hezeyanlara teslim etmek istemezler.

56. Paul D. Miller aka DJ Spooky That Subliminal Kid, *Rhythm Science*, Cambridge Mass., Londra: Mediawork/The MIT Press, 2004, s. 25.

Önce düz, sonra tersten bir okuma yapalım. Çocuk agulaması: Çocuklar kodlanmış sesler olan yekpare toplumsal dili öğrenmeden önce dilleriyle ses denemeleri yaparlar. Bu denemelerde bazen çevrelerinde duydukları toplumsal dilin seslerini taklit edip çıkarabilirler ama bazen de anlamsız bir bebek "agu"su geri geliverir, ses kaçar, dil bocalar. Büyük tekerlemesi: Sembolik evreyi tamamlamış çocuktan yetişkin insana değin geniş bir yaş yelpazesinde bir dil oyunu olarak oynanan tekerleme, Kaja Silverman'ın nefis sözcükleriyle söyleyecek olursak, bir "akustik ayna"da[57] öznelliğimizde kapanamayacak bir gediği gecikmiş bir yansıma olarak bize geri iade eder. Lacan'dan aldığı esinle sinemayı ses ve imge olarak feminist bir okumaya tabi tutan Silverman, Lacan'ın bakış bağlamında "ayna evresi" olarak çözümlediği körleşmeye (narsizm ya da kendini bilemeyen bir hayali "Ben" imgesi) bu kez kitabının da başlığı olacak "akustik ayna"yı ekler: Lacan'ın görsel aynasına karşılık, Silverman'ın aynası soniktir. Toplumsal dilin sembolik dünyasına ait bu sonik aynada narsizm bu kez sağır ve güdük bir "Ben" olarak yankılanacaktır. Tekerleme toplumsal dili öznenin yeniden kullanımına açarken aslında öznelliğimizin gediğinde yatan sağırlığımızı gündeme getirir. Dil oyununda başarısız olmamak için zorlu ve gülünç bir mücadele içine giren kişinin dilsel hakimiyeti adeta agulayan bir bebeğin dilsel becerisine eşitlenir. Dilsel narsizm de tıpkı imgesel narsizm gibi ufalanıverir. Aynadaki imgemiz nasıl gerçekte bir fazlalıksa, aynı şekilde kendi sesimiz de "dil" olarak bir fazlalıktır. Bu fazlalıkla ne yapacağımız ise dünyamızı belirleyecektir.

Aynanın başrolü oynadığı, tarihin bildiğimiz en eski aşk hikâyesindeki başarısızlık hem imgenin hem de sesin başarısızlığıdır: Bir kez daha Ekho'nun Narkissos'a olan aşkına döneceğim. Ekho'nun kendi sözcükleri yoktur, âşık olduğu Narkissos'un sözlerini ona geri göndermekten başka bir şey yapamaz. Kendi sesini başkasına bırakmaktansa ölmeyi yeğleyecektir. Ondan geriye ise sadece sesi kalacaktır; bedensiz bir ses, bir kalıntı olarak karşılaştıklarının se-

57. Bkz. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1988.

sini yankılamayı sürdürecektir. Öyleyse tekerlemenin akustik aynasında geri dönen fazlalık ertelenmiş bir ses haline gelir ve narsizm ufalanır. Mıknatıs-ses işte bu andan itibaren konuşmaya ve duyulmaya başlar.

Şangırrrrr şungurrr... "191/205"de dil paramparçadır, bizzat dili kullanan insan sesinde şangır şungur dağılır, etrafa saçılır. İzleyiciler/dinleyicilerse bu dağılıp saçılan ses parçacıklarını kendilerince toplar ve taşırlar. Galeriye yayılan mıknatıs-ses, anlamın yanında, etrafında, içinde ve ötesinde gezinir; tabi oluşu, bağımlılığı, istikrarı, sürekliliği ve kalıcılığı reddeder. Şiirin başladığı yer de tam orasıdır. Şairler dili farklı bir biçimde kullanırlar, sözcüğün bildik anlamı değiştirebilir ve böylece yalnızca algıları ve etkileri değil, nesne ve özneleri de yeniden biçimlendirirler. Dilden yeni bir hayat çıkarırlar. Onların dillerinde ve ellerinde dil bir uçurtma oluverir. Bu uçurtma ağızdan ağıza, kulaktan kulağa taşınır, dilden dile, bedenden bedene başka renklere ve ahenklere bürünür, rengârenk bir hale gelir.

Sesin sırf dilin taşıyıcısı olmadığını, dilden ve insan sesinden fazla bir nesne olduğunu öne süren Dolar'a bir kere daha dönelim, çünkü şiirin çabası sesin bu fazlalığında yatar: 10 Kasım 2007 tarihinde İstanbul'da, Akbank Sanat Konferans Salonu'nda yaptığı konuşmada, "gösterenle beraber olan sesi yakalamak, tekrarlanabilir olanla beraber duran tekrarlanamaz olanı ele geçirmek; gösterende klonlonabilir olanla değil tekil olanla, kaçınılmaz olanla değil, muhtemel olanla çalışmak," diye anlatmış ve hemen şöyle devam etmiştir:

> Gösterenin ikili bir doğası vardır: ayrımsal, gönderimsel, anlam üreten özelliklerinin yanı sıra değişken ses yankıları, titreşimler, ses sirayetleri, benzerlikler, tekrarlar, ritimler ve kafiyeler şeklinde devreye sokulabilecek hünerler içerir; anlamın içinde beklenmedik farklı anlamlar, ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlı olmakla birlikte, benzetmenin ötesinde benzeşimler üretir. Bu, gösterenin muhtemelen kendini ikilediği yerdir; tam da burada sesin anlam iletme mantığının kararsız eki ortaya çıkar. Göstereni, yani tekrarlanabilir olanı sürdürmek, herkesi konuşmacı haline sokar; konuşmanın evrensel bir işlevi vardır, ancak ses yankıları

ve öngörülemez kalıplar ele geçirilemezler, evrenselleştirilemezler – o nedenle şairler nadir yaratıklardır.[58]

Dinleme, buyruğu dinleme şeklinde tek taraflı bir duymaya değil, karşılıklı diyaloğa dayanır. Barthes'ın dediği gibi, "her dil bir tiyatro"dur ve "dinleme *konuşur*".[59] Psikanalizin terapi yöntemini akla getirir biçimde, bir taraf sessiz kalsa dahi bu kural değişmez: "Dinleme konuşur", çünkü etkileşime dayanan dinlemede konuşma ya da şarkı benim kulaklarımın içinde bir ses, bir seda olur, konuşma ya da şarkı bende gerçekleşen bir dinlemeye dönüşür, böylece diğeri bende mevcudiyet kazanır. Bu nedenle dinlemenin büyük oranda dokunmayı içermesi bir hakikattir.

Kulağı sağır olmuş Beethoven piyanonun seslerini alabilmek (duyabilmek) için dişlerinin arasına bir çubuk yerleştirmişti. Thomas Edison ise iç kulağa ulaşmadan kaybolan zayıf armonileri de duyabilmek için gramofonun ahşabını ısırarak dinlemiştir. 1913 yılında verdiği bir söyleşisinde de şöyle der: "Ses dalgaları böylece neredeyse hemen beynime geldi. Doğruca iç kulağıma geliyor. Her şeyi duyarak kulağın duymasını silikleştirip donuklaştıran milyon tane gürültüden koruyan ... fevkalade duyarlı bir iç kulağım var."[60]

"191/205"te "dinleme konuşur", çünkü konuşan ya da şarkı söyleyenle dinleyici arasında bir aktarım, bir devir gerçekleşir. Bu çerçevede "artık-mıknatısla(n)malar belli bir sesin, hikâye anlatma, konuşma-edimi ve olay arasında bir yerde duran bir sesin diğerlerinin kulaklarıyla birlikte ortaya çıkmasıdır. Buradaki mıknatısın mantığı şöyle işleyecektir: Olayın konuşma ile şarkı söyleme arasında gezinen hip hop şarkı formunda bir politik hikâye anlatmaya doğru evrilmesi etkin bir dinleyici ortaya çıkaracaktır.

Tıpkı bakma gibi dinleme de performatiftir. Kendi dinleyicisi-

58. Mladen Dolar, "Seste Ne Var ki?", *Amber'07: Sanat ve Teknoloji Festivali, Ses ve Tutunma, 9-17 Kasım 2007* (kitapçık), İstanbul: BIS, Beden-İşlemsel Sanatlar Derneği, 2010, s. 50.

59. Roland Barthes, "Listening", *The Responsibility of Forms* içinde, İng. çev. Richard Howard, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1991, s. 259.

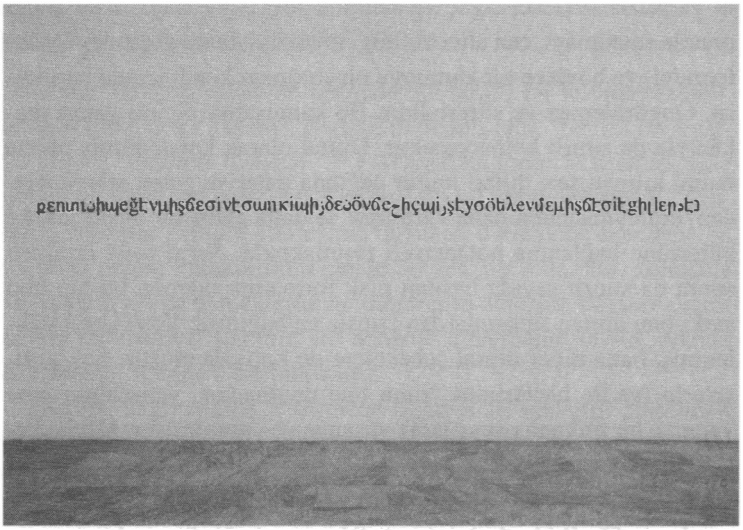
60. Bkz. Connor, "Edison's Teeth", s. 169.

ni yaratan "191/205", güç ve sahiplik ilişkisiyle bağlantıya geçip onunla sınanmayı, can alıcı bir bilgi üretmeyi, bunu geçirmeyi (nakletmeyi) ve böylece bir kamuoyu oluşturmayı kendi içinde barındırır. Öngörülemez ve sürprizlidir. Bu kamusallık biçimi galeri mekânıyla da sınırlı kalmayacaktır. Dijital olarak kaydedilmiş plakta daimi kılınan ses, dijital kültür çağında galeriye gelen izleyicisinden/dinleyicisinden daha karmaşık ve daha geniş bir ağsal şebeke kültürüne bağlanma potansiyeli taşımaktadır. Sergi sona erdikten sonra da sınırlı sayıda basılan plak formatına rağmen bu hip hop şarkı onu üreten sanatçılardan izinsiz ve bağımsız YouTube'a yüklenmiş, hatta diğer dijital şebekelere de kopyalanmıştır. Ses, kimselerin (ya da birilerinin) "ruhu bile duymadan" yapacağını yine yapmış, bir mıknatıs-ses olarak yaşamış ve yaşatılmıştır. Muhtemelen daha da yaşayacaktır.

Mıknatıs-ses, özel alan ile kamusal alan arasında bir yerde salınır durur. Özellikle dijital dünyadaki yeni bağlar ve anlamlar için kolektif bir esini tetikleyen yeni özgürlük formlarının muhtemel mahalidir. Bu mahalde tüm duyumlara ve anlamlara kapı aralayan bir metamorfoz gerçekleşir. Duyumlar dille ifade edilemeyecek kadar yüklüdür, kendi dilleri vardır. Dinleme, dokunma başta olmak üzere diğer duyumları da devreye sokarak, göstergenin ötesinde anlamına ulaşır. Nancy şöyle yazmıştır: "... dinleme göndergesel anlamdan başka bir anlamı dinlemektir."[61] Dinleme her zaman anlamın kıyısında olmak demektir. Sanki ses tam da o kıyıdan, şu kenardan, bu marjdan başka bir şey değildir. Öyle bir kıyı, bir kenar, bir marjdır ki bu akustik fenomenin "rezonans-anlamı" vardır. Öyle bir anlamdır ki bu, "duyum"u rezonansta ve yalnızca rezonansta bulunabilecektir.[62]

Algı ve anlam birbiriyle etkileşim içinde, kaynak (ağız) ve kulak arasında olup biter. Bazen biri diğerinin yerini alır, bazen de diğerini fesheder. Şimdi belirli bir tür sessizliği, sessizlik olmayan bir "sessiz sesi" algının rezonansı, anlamın mıknatıslı gücü ile dinlemeye çalışalım!

61. Nancy, *Listening*, s. 32. 62. *A.g.y.*, s. 7.



DİLEK WINCHESTER, "İSİMSİZ (KENDİNİBEĞENMİŞÇESİNESANKİBİZDENÖNCEHİÇBİR -ŞEYSÖYLENMEMİŞÇESİNEGİLLERDEN)",
YERLEŞTİRME, 2012.

3

(İmkânsız) Dil

... işaretleyen ötekinin kulağıdır.
– Jacques Derrida[1]

İsmet Bey'in "Sizin duyduğunuzu ben duymuyorum" cümlesi, gün gelecek öyle bir âna denk düşecekti ki başka birinin ağzında dünyanın en ahlaksız cümlesi olacaktı. Aynı kökten türeyen "duymak" ile "duygu" yer değiştirince, sözcüklerin zalimane anlamlara evrilmesi kaçınılmazdır. Kaldı ki İsmet Bey duymuyordu sahiden, duymadığı için duyumsayamıyordu da. Sağırlığa değil, benliğe içkin bir kayıtsızlıktı onunki. "Sizin ağrınızı ben ağrımıyorum" der gibi demişti diyeceğini. Üstüne üstlük kendi hüznünü, mülkiyetindeki bir arazi gibi çevresine çit çekerek gizemli ayrıksılığının parçası kılmıştı. Hüznün doğasında vardır bu, evcil huyuyla sadece sahibinin buyruğunu dinler.
– Sema Kaygusuz[2]

Silinmez olan, gerçekte bir sözcüktür, ... tıpkı leke gibi.
– Michel Chion[3]

Bedeni Meçhul, Dili Muamma: "Öteki"nin Dili ve Sanatın Yaratıcı Ontolojisi

Nefes sesin rüzgârıdır. Nefese tutunan ses hem bedene aittir hem değil, hem içeridedir hem dışarıda. Sesin ötesi vardır ve gücü de buradan gelir. Ses mıknatıslıdır.

1. Jacques Derrida, *The Ear of the Other: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988, s. 51.

2. Sema Kaygusuz, *Karaduygun*, İstanbul: Metis, 2016, s. 68.

3. Michel Chion, *Film, A Sound Art*, İng. çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 2009, s. 217.

Yaşam nefestir, yalnızca ölüm sessiz ve dilsizdir. Diğer tüm yaşam formlarında hep bir ses, bir seda vardır. Ölümse nefesi sonsuza kadar kendi içine çeker ya da onu kendi dışına atar. Sesi boğar ölüm, ya da onu yutar.

Bu bölümde nefese, "öteki"nin nefesine tutunarak mutlak sessizliğin olmadığını tartışacağım. Bir ormanın yeşil sükûnetinde, bir sahil kasabasının mavi dinginliğinde, bomboş bir binada bile sessizliğin sese gebe olduğundan hareket edeceğim. "Öteki"nin sesini tartışırken dil bu tartışmada temel rol oynayacak, ancak ses dile indirgenemeyecek. Tersine ilk sesin gerçekte ilk nefes, ilk soluk olduğu fikrinden yola çıkarak kulağı –ve gözü– dile çevirmeye çalışacağım.

İnsan sesi aslen ve kaçınılmaz bir biçimde ilişkiseldir: Ses titreşir, yayılır, iletişim kurar, kışkırtır; bedeni terk eder, başka bedenlere girer; bir araya getirir, ayırır; ahenkleştirir, travmatize eder; bedeni harekete geçirir, zihni düşlemeye sevkeder, havayı dalgalandırır.[4] Mıknatıs-ses, tıpkı cezbedici ve dağıtıcı bir mıknatısın işleme modeli ve hareket mantığında olduğu gibi, bedenleri ve dilleri, tarihleri ve yaşamları kendine doğru çekip alarak ve/ya itip saçarak içerisi ile dışarısı, burası ile orası, şimdi ile geçmiş, benlik ile "öteki" arasındaki sınırları aşar, tüm mevzilenmeleri yerinden eder.

Bir mıknatıs yalnızca diğer halkaları kendine çekmekle kalmaz, aynı zamanda cezbettiği bu halkalara bir çekme gücü bahşederek manyetik alanını iyice genişletir. Sesin de böyle bir zincirleme etkisi olduğunu düşünüyorum. Ses mıknatıslıdır, çünkü insan sesinin erim alanı kendi içinde devingen ve çok yönlüdür. Bu manada mıknatıs-ses, bir potansiyel-oluştur. Ses her şey değil ama "bir şey"dir, bir zerredir, içeriye ve dışarıya doğru devinimlerle bağlayan ve/ya ayıran bir "ses-nesne"sidir. O halde mıknatıs-ses, mevcudiyet ile namevcudiyet, konuşma-edimi ile beden, dil ile kültür arasında kendine özgü bir ilişkiselliğin sonik ve dilsel haritasını çıkarır.

Bu bölümde dille bedeni insan sesiyle ve onun sözü ve yazısıyla

4. Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York ve Londra: Continuum, 2010, s. ix.

örmeye çalışırken sesin yalnızca kendi bedenini ya da dilini aradığını değil, başka bedenlere ve dillere de katılmayı umduğunu öne süreceğim. "Kitle" denen kerameti kendinden menkul zümreye karşı bir saklı-ses, bir sırlı-dil olan mıknatıs-ses, kitabın bu bölümünde bedeni meçhul, dili muamma "öteki"nin sesi ve sözü olarak ortaya çıkıyor.

Alain Badiou *Logics of Worlds* (2006) adlı kitabında, içinde yaşadığımız dünyanın yapısını "demokratik materyalizm" olarak adlandırır. Filozofa göre, "demokratik materyalizm"de "yalnızca bedenler ve diller vardır".[5] Başka bir deyişle dil, diğer tüm dillerin işleyişini düzenlemekte ve tüm bedenleri kendi irade ve idaresinde toplamaktadır. İnsan ruhu ve bedeni, devlet sisteminin ve küresel dünya düzeninin işleyiş mantığına hizmet eden bedenler ve diller üretmeye ve yeniden üretmeye indirgenmiş olduğundan yaşamaya, deneyime ve özgür ifadeye yer kalmamıştır. Badiou, "demokratik materyalizm"in düalistik önermeli tabiatına (bedenler ve diller) karşı, "diyalektik materyalizm" olarak adlandırdığı başka bir yapıya işaret ederek şöyle yazar: "Yalnızca bedenler ve diller vardır, bir de hakikatler."[6] Ne beden ne dil olan "hakikatler cisimsiz bedenler, anlamdan yoksun diller, jenerik sonsuzluklar, koşulsuz ilavelerdir. Tıpkı şairin vicdanı gibi, 'boşluk ile saf olay arasında' askıya alınır ve öyle kalırlar."[7] Dolayısıyla hakikat, bedenlere ve dillere bir ilave, olana ve mevcut bulunana bir istisna olarak var olur. Badiou şöyle yazar: "'Olanın', ... dünyaların yapısını meydana getirenin, baştan başa bir beden ve diller bütünü olduğunu kabul ediyoruz. Fakat yalnızca olan var değildir. 'Hakikatler', 'olanın' sürekliliği içine kendisini ekleyenin (felsefi) adıdır."[8]

Badiou'dan esinle, sanatsal ve entellektüel pratiğin bir üretim olmadığını, tersine yaratıcı bir ontolojik etkinlik olduğunu öne süreceğim. Ses kültürü bağlamında bu titreşimli bir coğrafyaya, manyetik bir ses peyzajına tekabül eder. Bu mahalde bir ses-nesne dil-

5. Alain Badiou, *Logics of Worlds: Being and Event II*, İng. çev. Alberto Toscano. Londra: Continuum, 2009, s. 1.

6. *A.g.y.*, s. 4. 7. *A.g.y.* s. 4. 8. *A.g.y.*, s. 4-5.

lerin ve bedenlerin ötesinde bir artık üretimin havaya salıverilmesinin potansiyelini kendinde taşıyacaktır. Sanatçılar, ontolojik olarak devlet ya da diğer güç odakları tarafından önceden hazır edilen diller ve bedenlerin (öznellikler) ötesine uzanan anlamlar yaratırlar, yaratmalıdırlar da. Bu anlamda Badiou'nun *Logics of Worlds*'un başlarında günümüzde geldiğimiz noktayı eleştirirken sözü sanatçılara ve sanat eleştirisine getirmesi boşuna değildir. Genel itibariyle, sanatsal üretimin egemenlere karşı gerekli ve etkili bir eleştirel hamle geliştir(e)memiş olduğundan dem vurur filozof:

> ...en yaratıcı sanatçılar –koreograflar, ressamlar, video ve film yönetmenleri– bedenlerin aşikârlığının, bedenlerin arzulayıcı ve makinavari yaşamlarının, onların mahremleri ve çıplaklıklarının, kucaklayıcı kolları ve ateşten gömleklerinin peşine düştüler. İstisnasız her biri zincire vurulmuş, ayrıştırılmış ve lekelenmiş bedeni arzuya ve rüyaya ayarladılar. Hepsi evrenin gürültü patırtısının bombardımanı altında kalan bedenlerin lime lime edilmesini zorla görünür kıldılar. Estetik teori de yalnızca buna eşlik etti.[9]

Badiou ses değil imge üzerinde dursa da sözleri bu ses(li) kitapta tınlayıp çınlamalı. Şöyle ki: Şeyleri temsil ederek ya da rüya ve fantezinin (imgelem) gücüyle yansıtarak gürültülü patırtılı, cır cır cırlamalı dünyayı görsel ve işitsel olarak göstermek ve anlamak, bilmek ve anlatmak beyhude bir çaba olduğu gibi aynı zamanda o zalim dünyanın işine yarayacak bir etkinliğe dönüşme riskini de taşır. Eleştirel faaliyet olarak sanat ve sanat eleştirisi de buna dahildir. Göstermekle ve görünür kılmakla ilgili değildir kültürel üretim. Farkındalık ve değişim, dönüşüm ve yenilik görünenin ve işitilenin ötesine ulaşabilecek kavramsal (teorik) ve pratik araç ve yordamları bulmak ve işletmekle mümkündür. İnsan sesi dahil tüm sesler, güç, dil ve anlam mekanizması tarafından emilip yutulamayacak bir fazlalığın ifadesi olabilir; farklı birçok eyleme şekli icat etme noktasında, alternatif ve radikal bir görme ve ses kültürü üretme konusunda istisnai öneriler sunabilir. Sanatçılar dillerin ötesindeki anlamların, bedenlerin ötesindeki jestlerin koreografisini haritalandı-

9. Alain Badiou, *Logics of Worlds*, s. 1-2.

ran mana yaratıcıları olarak düşünülebilirler pekâlâ.

Sonik olanın şeyleri, nesneleri ve mekânları formundan ettiğini ve onlara yeni bir form verdiğini geçtiğimiz bölümde tartışmıştım. İşitsel olanın çevreye bir genişlik, nesneye bir yoğunluk, bedene bir titreşim verdiğini ele aldım. Şimdiyse tersten bir okumayla görsel olana tutunmuş "öteki"nin dilinin (insan sesi, sözcük ve/ya yazı) kendi bedenini ve diğer bedenleri aradığından yola çıkacağım.

Ses doğası gereği uçucudur, özünde geçici ve fanidir. Sürdürülebildiği ve desteklendiği sürece aksisedası daim olur, yoksa dayanaksız ve güvencesizdir. Bellekle ve zamanla ilişkisi bir yandan mahrem bir yandan da mucizevidir.

Bu bölüme konu olan "öteki"nin sesi ya tümüyle kayıptır ya da ondan sadece titrek bir iz, yazı ya da içli bir seda veya bir sentetik ses kalmıştır. Mıknatıslı ve mıknatıslayıcı "öteki"nin sesine elim, dilim, gözüm ve kulağımla dem tutarak bu sesin görünürlüğün ve işitilirliğin dünyasına ontolojik bir derinlik katacak olayları cezbettiğine yoğunlaşacağım. Son kertede mıknatıs-ses bir istisnadır.

Ses/Nefes ve Söz-Olmayan

Nefes, bizi bebeğin doğum ânına ve ilk çığlığına götürür. Çığlık, söz-olmayandır, o nedenle dil-olmayan'dır. David Appelbaum, *Voice* (1990) adlı önemli kitabına bebeğin ilk nefesinden başlar: "Bebeğin ilk nefesi (soluk), göğsü sıkıştıran doğum kanalının baskısını anımsar. İlk nefes ilk sesi zorunlu kılar; 'doğal çığlık', fonetik-olmayan ve ifadeden âciz, sıkışmış göğsün geri tepmesi için bir ilham kaynağıdır. Dolayısıyla doğum sırasındaki nefesi tutma, insan sesi çıkarmanın ilk kökensel eylemini doğurmak adına kendi kendisini iptal eden, hükümsüz kılan ve içini yeniden dolduran bir başlangıca sahiptir."[10] Başka bir deyişle, insanoğlunun varoluşu ekseninde sesin ve insan sesinin, dilin ve "dil-olmayan"ın, sessizliğin ve gürültünün ne olduğu hem dil içinde hem de dilin dışında ve ötesinde ye-

10. David Appelbaum, *Voice*, New York: State University of New York Press, 1990, s. 36.

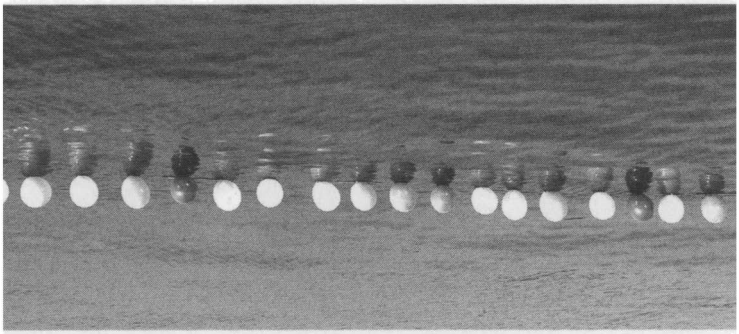
niden düşünülmelidir. Ya da şu şekilde koyalım: İnsan sesi bir ses, bir nefes olarak, dile olduğu kadar söz-olmayan'a ve dil-olmayan'a da sıkıca bağlıdır.

Ayrıca diğer dört duyumda olduğu gibi ses yalnızca duyumla ilgili değildir, aynı zamanda bir duygu erimi meselesidir. Duyum duyguya evrilebilir ve evrilmelidir de. Duyum anidir ve çoğunlukla doğaldır, duygu ise toplumsal olarak öğrenildiğinden son kertede etik olanı umar ve bekler. Algı anlamı bulmalı, eyleme dönüşmelidir. Bunun içinse yalnız baş değil, tüm beden devrede olmalıdır. Böylece bir sanat nesnesi tüm duyuların ve duyumların haznesi olarak bir bilgi formunu kendinde taşıyıp izleyici/dinleyicisine geçirebilir.

Hale Tenger'in yedi kanallı ses ve video yerleştirmesi "Deniz Üzerinde Balonlar" (2011) çok duyulu bir çevre oluşturarak duyumlanır formları galeri mekânına dağıtır. Özne ile nesne, benlik ile çevresi arasındaki hudut veya sınırları duyum kanalları oluşturarak aşındırmaya girişen çok ekranlı yerleştirme, güçle aramızdaki ilişkiyi ve kendimizle, başkalarıyla, bulunduğumuz mekân ve yerlerle kurduğumuz bağları yeniden düşünmeye sevk eder bizi. "Deniz Üzerinde Balonlar"da rengârenk balonlar, sıvı mekânın içinde güç bela hareket edebilecek şekilde zaptedilerek denizin üzerine sıra sıra dizilmiş ve uçamaz hale getirilmiş olsalar da sanatçı toplumsal dünyalarımızın sert gerçekliklerine "balonlar uçurma"yı başarır. Çalışma için Serdar Ateşer tarafından özel olarak bestelenmiş müzik, Tenger'in kurduğu tersyüz sahneye yeni bir boyut katar.

Tenger'in sanat çalışmalarında sesin ve dilin yeri merkezi bir konumdadır, ama bu merkez limitlerde ve marjlardadır; her zaman görünürlük ile görünmezlik arasındadır. "Deniz Üzerinde Balonlar"da müzik olarak ses yine hayaletsidir, ama bu kez deniz üzerinde / altında, yaşamla ölüm arasında sıkışmış bir halde soluk soluğa salınır durur. Nefese tutunmuştur ses, rengârenk balonların içine üflenmiştir. Yine hayaletsidir, çünkü duy(a)madığımız sessizliği ve gör(e)-mediğimiz yokluğu, denizin üzerinde öylece salınan balonlar yoluyla bir mıknatıs gibi bize geçirmektedir.

Yerleştirmede izleyici/dinleyici sürekli olarak görsel ve müzikal



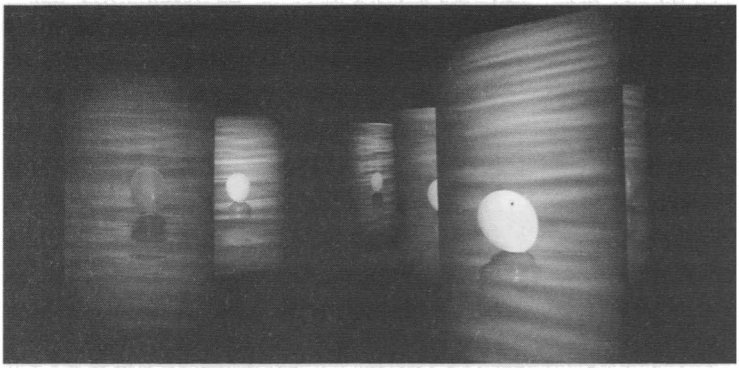
HALE TENGER, "DENİZ ÜZERİNDE BALONLAR", VİDEO YERLEŞTİRME, 2011.

bir derya ile karşı karşıya kalır. Görüntü ve ses hem yüzeydir hem de derinlik. İzleyici önce galeri mekânında duvar gibi yükselen ve bildik bir kent manzarasını betimleyen geniş ve yüksek bir ekranla karşılaşır: Bir iple birbirine bağlanmış rengârenk balonlar, havalı tüfekle vurulmayı beklemektedir. Görünüşte huzurlu bu sahneye su, dalga ve rüzgâr seslerini çağrıştıran atmosferik bir müzik eşlik eder. Durum göründüğünden daha karmaşıktır. Olağan ve sıradan olandan kopuşun tek görünür işareti, balonların deniz yüzeyindeki ters gölgeleriyle tersine giden deniz akıntısıdır. Filmsel görüntü baş aşağı edilmiştir.

Sesli yerleştirmedeki öznelleştirme işaretleri, büyük ekranın arka tarafına geçildiğinde daha da belirginleşir. Tavandan aşağıya doğru sarkıtılmış altı bağımsız ekran, ipte sallandırılmaya göndermede bulunmaktadır. Her ekranda farklı renkte bir balon görülmektedir. Burada balonlar deniz üzerinde çırpınıp durmakla kalmazlar; aniden patlayıp yok oluverir ve saniyeler sonra yeniden belirip eski yerlerini ve formlarını alırlar.

Tenger'in balonlarının hafiflik ya da ferahlıkla ilişkilendirilebilinecek mutluluk-nesneleri ya da rüya-nesneleri olmadıkları açıktır. Ancak cansız nesneler de değillerdir; çünkü bedenlerimizin ve dillerimizin başlıca gereksinimi olan nefesin hazneleridir balonlar.

Böyle değerlendirildiğinde, bu güçsüz nesneler Piero Manzoni'nin "Artist's Breath" (Sanatçının Nefesi, 1960) adlı yapıtını akla ge-



HALE TENGER, "DENİZ ÜZERİNDE BALONLAR". VİDEO YERLEŞTİRME, 2011

tirir. "Artist's Breath"te beyaz, kırmızı ve mavi bir dizi küçük balon bizzat Manzoni tarafından şişirildikten sonra iplerle bağlanmış ve sanatçının damgasını taşıyan kurşun mühürlerle damgalanmışlardır. Ardından da üzerlerinde "Piero Manzoni: Sanatçının Nefesi" yazan metal plakalarla tahta tabanlıklara sabitlenmişlerdir. Manzoni yirmi dokuz yaşında trajik bir şekilde ölmüştür. Yıllar içinde sanatçının balonları yavaş yavaş sönmüş, balonların tahta tabanlıklar üzerine düşen kuru plastik parçaları, sanatçının ölü bedenini muhafaza eden rölikerler haline gelmiştir. Artık Manzoni'nin nefesinden yoksun kalmış balonlar, bedensel haznenin bozuluşuyla birlikte bir ömrün tükenişini dokunaklı bir şekilde anlatır.

Benzer şekilde Tenger'in balonları da bastırılmış bedenlerin ve susturulmuş seslerin metaforları olarak hayatta kalma ile ölüm, aynılık ile başkalık, kırılganlık ile direnç, (cismani) sesin ölümlülüğü ile sürdürülebilirliği arasındaki gerilimleri gündeme getirir. İçine nefes üfürülmüş gibi aniden belirerek hayata dönen her bir balon, bastırılanların daima "gömüldükleri" yere döneceklerini, güçsüzlerin ne kadar baskılanmış ya da özneleştirilmiş olsalar da merkezi güce daima direneceklerini ortaya koymuş olur.

"Deniz Üzerinde Balonlar"da mekânı dolduran müzik, dinginlik halinin yanı sıra bir uyarı hissi de yaymaktadır. Sonik olan (muhtemelen aynı) sesin içine işlenmiş çoklu anlam katmanlarına kulak

vermeye iter bizi. Alarm sinyali gibi içten içe tınlayan bazı ritimler duymaktayızdır. Bu bakımdan "Deniz Üzerinde Balonlar" öznelleştirmeye, yani tekil öznenin, iktidar odakları tarafından Bir veya Bütün adına bireyselleştirilmesine işaret eder. Sanatçı da şu sözleriyle bu duruma işaret etmektedir: "Denizin üzerinde, birbirine bağlanmış, bir o yana bir bu yana çırpınıp duran balonlar, idam mangası karşısında titreyen, zincirlenmiş tutsakları andırıyorlar. Deniz üzerindeki balonları bu şekilde görmek bana Goya'nın *Üç Mayıs 1808* adlı tablosunu anımsatıyor."[11]

Dolayısıyla Ateşer'in bağımsız ekranlarla buluşan müziği karşımızdaki görünür sahneye farklı bir akustik derinlik daha katar: aniden patlayan her bir balon kendine has bir ses çıkarır. Örneğin kırmızı, sesi en tok olan, beyaz ise en cılızlarıdır. Bu ritimler, gözden yitişe karşı duruşu, susturulmaya karşı direnişi ifade eder.

"Deniz Üzerinde Balonlar" hesaplı ölçümlerin nicelikleri yerine duygudurum, renk, ahenk, doku, tını, his, ritim gibi niteliklerle işler. Giuliana Bruno, 2004 Kraszna-Krauz ödüllü, hacimli ve yaratıcı kitabı *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*'de (2002) tarihsel bir bakışla film sanatını hareket ile duygunun karşılıklı ilişkisel devinimi ve öznel bir haritalandırma ile ilişkilendirirken sinema sözcüğünün etimolojik kökenine başvurur. Yunanca *kinema* sözcüğünden türeyen "sinema", hem devinim (*motion*) hem de duyguya (*emotion)* işaret eder. Bu bilgiden hareketle şöyle yazar Bruno: "Sinematik mekân yalnızca zaman ve mekân yoluyla ya da düz-çizgisel bir anlatı yoluyla değil, içsel mekân yoluyla da hareket eder. Film, tesirler [duygulanım] üretme ve sonrasında da tesir etme becerisiyle devinir ve esasen bizi de 'devindirir'."[12]

Tenger'in balonları düşünce ve aklın yanı sıra anlam ve duyguyla da yoğundur. Kameranın renkli ve hareketli dünyasından bir "renk müziği" devşirilir. Sanatsal ve toplumsal olduğu kadar psikolojik temalar bütününde, izleyici kaçınılmaz bir şekilde görünür

11. 20 Mart 2014 tarihinde sanatçıyla gerçekleştirdiğim görüşmeden.

12. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso, 2007, s. 7.

olan ile hissedilen arasında gidip gelir. "Deniz Üzerinde Balonlar" toplumsal ve siyasal dünyalarımızı biçimlendiren optik ve dilsel etkilerin ötesine taşıyan bir manyetik alan yaratır. Rengin tınısına, sesin ritmine, hareketin hissine bağlı olarak görünür ve duyulur olanın sınırlarında görsel ve işitsel olana çeşitli ve birbiriyle bir türlü tam manasıyla örtüşemeyen hissi ve zihni sıfatlar atfetmeye çalışırız: "aydınlık hüzün?", "sıcak karanlık?", "gölgeli mavilik?", "renkli tekinsizlik", "parlak kalp ağrısı" vb.

"Deniz Üzerinde Balonlar" tınısal bir hazne, hissi bir alfabedir. Bir yapbozun dağınık parçaları bir türlü uyuşmazlar, ama yine de gerçeği görür, sonik dili duyarız. İzleyici kendisini filmsel ve sessel bir mekânın içinde bulur ve böylece filme ait çerçeveyi ve sese ait alanı kendi bedeninin güzergâhına doğru çekip genişletir.

(Sessiz) ses, (dilsiz) nefes spiral bir form, bir anafor olarak kulağı yaşanmış deneyimin girdabına doğru geri savururken aslında ileriye doğru da fırlatmaktadır. Duyup da görmesek de görüp de bilmesek de anlamamız ve anlamlandırmamız, hislerimizle sezmemiz ve cismanileştirmemiz gereken "öteki"nin mıknatıslı sessizliği kristalleşmiş sesidir.

Mıknatıs-ses "öteki"nin sesi, nefesidir. Öyle ki sesle nefes arasındaki ilişkiyi kurduğumuza göre daha da ileriye gidip şunu da diyebiliriz: "Öteki" olmadan ses de yoktur, kör bir kuyuya, sağır duvarlara hapsolmuşuz demektir.

O halde şunu soralım: Nefesle gelen o ilk çığlık, o ilk hayat belirtisi iyi ve adaletli diğerine yöneltilmiş bir selam, bir çağrı değil midir? Bebeğin ilk çığlığı o küçük bedenden çıktığı andan itibaren diğerinin kulağına değmez mi, ona geçmez mi?

İlk çığlığın nedeni korku, tedirginlik ya da hüsran olabilir, acı olabilir, açlık ya da susuzluk olabilir, sevgi ihtiyacı ve sıcak bir kucak arzusu olabilir. Muhatap arayan ilk çığlık muhatabını bulduğunda, Mladen Dolar'ın isabetli şekilde altını çizdiği gibi, "geriye dönük olarak rica haline gelir, yorumlanır, anlam yüklenir, ötekine hitap eden bir konuşmaya dönüşür, konuşmanın birinci işlevini üstlenir: ötekine hitap etmek ve bir yanıt çıkarmak".[13]

Bebeğin emeklemeye ve agulamaya başladığı dönemde de "öte-

ki" ile ilişki kilit önemdedir. Önceki bölümde tekerlemeyle ilişkili olarak öne sürdüğüm gibi, bebekler öylesine agulamazlar, tıpkı yetişkinler gibi egoları kendisine muhatap aramaya takılıp kalmıştır. Mıknatıs gibi "oradaki birini", "muhtemel dinleyici"yi cezbetmeye kapılmışlardır. Dolayısıyla bebekler ayırt edici ya da anlamlı bir şey söyle(ye)mese de, "çoktan bir söylem içine yakalanmıştır, hitap yapısı gösterir – Jakobson da ses jestlerinden, hitap jestleri olan anlamsız seslerden ve herhangi bir enformasyonun iletilmediği 'sahte diyalog'dan bahseder, bu diyalogda çocuklar çoğunlukla yetişkinleri taklit etmez; aksine: yetişkinler çocukları taklit eder, çoğu diyalogdan daha başarılı olan bir diyalog içinde agulamaya başvururlar."[14]

Öyleyse ses doğası gereği pürüzlü ve eksiktir, sırf bu yüzden her türlü iletişim –hatta bu bir iç-ses olarak kişinin kendi kendisiyle konuşması olarak bile– doğası gereği cızırtılıdır. Bu durum hem sesin handikabı hem de potansiyelidir. Sesin handikabını bertaraf edebilecek potansiyelini ben "mıknatıslı" (*magnetic*) olarak tarifliyorum.

Elbette benim kavramsallaştırmamda bu mıknatıslı olma hali, kitapta daha önce birkaç kere belirttiğim gibi, sesin estetik bir nesne olmasından kaynaklanmıyor. Oysa tarihsel olarak felsefe ve bilime baktığımızda, yukarıda anlattığımız nedenle imkânsız ve başarısız kalmaya mahkûm bir uğraş olmakla birlikte, sesin hep güzel ve cezbedici olma kriteriyle sınandığını görürüz. Filozoflar ve bilim insanları arayışlarını spekülatif enstrümanlarla sonuçlandırıp hiç de tahayyül ettikleri gibi olmasa da müzikal tasarımlarını matematiksel ideallere dayandırarak tasavvur etmişlerdir. Modern düşünürler örneğin yıllar boyunca spiral formun doğrudan sesle bağlantılı olduğuna inanmışlardır. İngiliz filozof Robert Fludd'ın "Temple of Music" (1618) adlı çalışmasında bariz bir biçimde karşımıza çıkan spiral form, ses tarafından meydana geldiği düşünülen havanın spiral hareketleriyle temsil edilmiştir. Ayrıca kulağın spiral forma sahip bir yapıda –koklea– olmasından ve bu yapının çıkan sesleri insanın olduğundan daha yüksek volümlü duymasını sağladığından yola çıkılarak bu spiral formun ses-artırıcı güçlerin kaynağı olarak

13. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 34. 14. *A.g.y.*, s. 33.

görülmüş olması da aynı şekilde dikkat çekicidir. Sırf bu nedenle Cizvit bilge Athanasius Kircher "Tubo Cochleata" olarak isimlendirdiği bir enstrümandan söz eder ve bu enstrümanın içine doğru konuşan kişinin ses hacmini ve erimini artırdığını önemle vurgular.[15]

Güçlünün elinde ya da onun üretimine karşı işleyen mıknatıs-ses spiral bir formdur. Kitabın geçtiğimiz ilk iki bölümünde bunun etki ve sonuçlarını detaylı bir biçimde ele aldım: ağzın kulağa, kulağınsa ağza dönüşüverdiği azgın bir girdap olarak "iktidarın/sahibinin sesi". Bense "güçsüz"ün seslerini arıyorum. Sesin bir müzik, bir şarkı, bir şiir, bir gülüş, bir dans olduğu, kâinatın mıknatıslı sedalarını ve aksisedalarını duymayı ve dinlemeyi umuyorum. Tenger'in müzikal ve şiirsel çalışmasının ortaya koyduğu gibi nefese tutunan ses, tekil sesleri "öteki"nin sesinde ve bedeninde aksisedalara çeviren ve belki de oradan başka bedenlere ve diğer yerlere taşıyan ılık bir rüzgârdır.

"Öteki"nin mıknatıslı sesi bir artık-gösterge'dir, lekeli bir çınlama, tortulu bir tınlamadır. Bir istisnadır. Don Ihde, önemli kitabı *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*'da (2007) "ötekinin sesi"ni benzer bir biçimde niteleyerek şöyle yazar: "Bedenin konturlarını 'aşmak'la kalmadığı gibi, bizlerin arasındaki mekânı 'dolduran' halenin 'fazlalığını' işitsel bir biçimde cismanileştiren ötekinin mevcudiyeti, *görünmez olanın* mevcudiyetini deneyimlemenin başka bir örneğidir. *Sesi*nde 'fazlalık' *duyulur*, şeylerin ve diğerlerinin mevcudiyetini tam anlamıyla dinlemeye çağıran da budur."[16]

"Öteki"nin sesi her şeyden önce bellekle ilgilidir. Mıknatıs-ses, belleğin taşıyıcısı olarak dilin toplumsal bedeninde bir karşı-manyetizm üreterek eksikliği duymamızı ve bilmemizi sağlayan bir fazlalık, bir istisnadır. İşitsel olanı incelemek, onu mesele etmek, görünmez olanı da incelemek, onu da mesele etmek anlamına gelir. Ne dilsiz ne de bedensiz olan mıknatıs-ses, görüşün alanının ufkun-

15. Loughridge, "Marvelous Illusions: Visual and Musical Beauty From the Renaissance through the 18th Century", s. 30.

16. Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, New York: State University of New York Press, 2007, s. 80.

da tınlar, ses peyzajının sınırında çınlar. Ses arayışı bu bölümde, disipline eden/edilen sesin yanında bastırılanın sesinin işitilmesi üzerinden işleyecektir.

Dinleme farklı türde bir politik eylemdir. Yalnızca dilsiz olanın mevcudiyetini sezip anlamaz, aynı zamanda sessizliği sese ve/ya cızırtılı bir gürültüye çevirir. Bir anlamda kristalleşen ses olarak hakikate niteliğini verir. Daha önce gürültü gibi gelmeyen gürültü gibi duyulmaya başlayabilir ya da sessizlik olarak düşünülen tam tersine sonik bir form olabilir. John Cage, gürültüyle ilgili olarak şöyle söyler: "Nerede olursak olalım duyduklarımız büyük oranda gürültüdür. Onu önemsemediğimizde bizi rahatsız eder. Dinlemeye başladığımızdaysa büyüler."[17] Kulağımızı daha önce, müzikal ya da estetik (zevk veren, haz uyandıran) olmadığı düşüncesiyle gözardı ettiğimiz ya da sıradan ve önemsiz olduğu önyargısıyla tümden reddettiğimiz seslere doğru çevirdiğimizde tüm bir insan deneyiminin engin külliyatını duymaya, toplumsal gerçekliğimizin manzumesini anlayıp öğrenmeye başlarız.

Dolayısıyla neyin istenen ya da arzulanan "ses" neyin ise istenmeyen ve arzulanmayan "gürültü", neyin söz, neyin söz-olmayan olduğu sorusunun yanıtı tarihsel ve politik olduğu kadar toplumsal ve kişiseldir. Sırf bu nedenle göründüğünden daha çetrefil, kulağa geldiğinde daha giriftir. Hele göze hiç değmiyor, kulağa hiç gelmiyorsa durum daha da karmaşıktır. Kimlerin gürültü yapabildiği, kimlerinse yapamadığı, kimlerin seslerinin duyulduğu, kimlerin seslerininse duyulmadığı, kimlerin seslerine kulak kabartılıp kimlerin seslerine kulak tıkandığı ve hatta sesinden ya da sessizliğinden ötürü suçlandığı hayati bir önem taşır.

Kitabın bu bölümünde toplumsal bir form olan dil ve "öteki"nin sesi bağlamında, sessizliğin rüya gibi dinginleştirici ve özgürleştirici olabildiği anları değil, kör bir kuyu gibi dilsizleştirici ve boğucu olduğu anları tartışmak istiyorum. Burhan Sönmez, *Labirent* (2018) adlı romanıyla ilgili bir söyleşisinde söyleşiyi yapan Eray Ak'ın ha-

17. Alıntılayan David Hendy, *A Human History of Sound & Listening*, Londra: Profile Books, 2014, s. viii.

fızanın kökeninin "hıfz etmek", "saklamak"tan geldiğini hatırlatması üzerine başka bir Türkçe sözcük olan "belleğe" başvurarak dilin kökenine iner:

> ... bir diğer sözcük de "bellek"tir. Bellemekten, öğrenip bilmekten gelir. Geçmiş bize saklama, öğrenme, bilme yetisi verir. Geçmiş, nötr değildir. Aynı zamanda işlenmesi, yoğrulması gerekir. Bellemek sözcüğünün bir diğer anlamı da budur, bel ile toprağı aktarmak, altını üstüne getirmek. ... Unutmak bir yok oluş değil. Unuttuğumuz şeyin, bizim ulaşamadığımız bir yerde beklediği anlamına da gelir. Kürtçede hatırlamak ve unutmak kelimeleri aynı kökten doğar, "bir" kelimesinden. Kelimenin Kürtçedeki diğer anlamı ise "kuyu"dur. Hatırladığımız ve unuttuğumuz her şey belki de aynı kuyudadır. Günümüz insanı bu kuyuyu unutuyor ve onu unuttuğunu bilmiyor. Ama farkında olmadığı bir özlem de duyuyor kuyuya. "Bir" kelimesinin Kürtçedeki bir diğer anlamı da, özlemektir.[18]

Bu bölümde Sönmez'in sözünü ettiği kuyuya bir değil, birkaç taş atıp ardından oradan çıkan ses, söz ve harf parçacıklarını olduğu kadar (sessiz) çığlıkları ve fısıltıları, uğultuları ve hışırtıları, gıcırtıları ve fısıltıları da dinlemeye çalışacağım.

Nefes Diyarı: (Sessiz) Çığlık ve Sesin Draması

Çığlık söz konusu olduğunda sesin draması iki ayaklıdır: Bebeğin "öteki"ne dönük ilk sesi, yani saf çığlığı ve "öteki"nin (sessiz) çığlığı, yani acının, arzunun ya da korkunun sesi ve hatta sessizliği. Bu dramadaki ikiliği birbirine yakınlaştıran ya da yakına düşürense hayatın kendisidir: Yani yaşam ve ölüm döngüsü.

Sarkis'in bir dizi yağlıboya çalışmasında saf çığlıkla (sessiz) çığlığın iç içe geçip bir anafora dönüştüğü âna tanıklık ederiz. Yaşamla ölüm, çocuklukla yetişkinlik birbirine ağ atmış, çığlık bir haykırışa evrilmiştir. Sanatçı, Munch'ın *The Scream* (Çığlık, 1893) adlı resminden hareketle gerçekleştirdiği çalışmasında insan sesinin en uç formu olan çığlığı, boğazda takılı kalmış, idrak edilmeyi, seslen-

18. Eray Ak, "Unutmak Bir Yok Oluş Değil", *Cumhuriyet Kitap*, 27 Eylül 2018, s. 13.

SARKİS, "ÇIĞLIK", PEMBE SATEN KÂĞIT ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2011.

dirilmeyi ve hatta dillendirilmeyi bekleyen sessiz bir çığlık olarak inceler. Sanatın yaratıcı ontolojisinin cismini bulduğu bir mecradayızdır.

Munch'ın resminde çığlık yalnızca bir çığlık değildir, bir ruh haline de işaret eder: İçsel ve kesif bir mutsuzluk, acı ve korku hali resmedilmiş portreyi dilsiz bırakmış, bedeniniyse büktükçe bükmüş, onu mecalsiz bırakmıştır. Görüp göreceğimiz dipsiz bir ötekiliktir artık. Çığlık sadece ağza ait değildir, tüm yüze hatta bedenin tüm hücrelerine yerleşmiş, fitili çekilmiş patlamaya hazır bir bomba gibidir. Söz gibi ses de çığlığın sarmalında yitip gitmiştir. Geriye kalan çığlığın aksisedası resim yüzeyinde çınlar durur.

Sarkis'in resim serisinde benzer bir formla karşılaşırız: Yüz ve beden ağza indirgenmiştir. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, anonim portre bir çığlığın temsilidir sadece, aynı şekilde çığlık da bir anonim portredir. Dilsiz ötekilik, isimsiz "öteki"ler yaratmıştır. Ama bu dilsiz, bu isimsiz ötekilik bir yokluk değildir. Ehlileştirilmiş görünür dünyayı söz-olmayanlarla (çığlık, gülüş, ağlayış vb.) ses-

sizce de olsa çınlatır. Dolayısıyla sessizliğin tekinsiz olduğu anlar anlama gebedir.

Sarkis'in "Çığlık" (2011) serisinde bembeyaz kâğıtlar üzerindeki monokrom çığlık suretleri, beyaz, pembe, kırmızı, mavi, yeşil gibi birbirinden farklı renkleriyle Munch'ın resmindeki renk tonlarına referans verir. Tek fark, bu kez renklerin tonları ayrıştırılmıştır, ses çınlamalarının perdeleri de öyle. Sarkis bir nevi müzik kompozisyonu ortaya koymuş, farklı tonları müzik notaları gibi kullanarak bir notasyon oluşturmuştur. Her biri tek seferde icra edilen bu sessiz çığlıkların birlikteliği, tıpkı Munch'ın tablosunda olduğu gibi, nefese bile ihtiyaç duymadan bize haykırır. Çığlığın suretini sanatçının bir tamburun üzerine nakşetmiş olması da bu bakışı ve görüşü güçlendirecektir. "Ayasofya'nın Çığlığı" (2011) adlı bu çalışmasında vurmalı çalgı üzerine yağlıboyayla ince bir müdahalede bulunarak bu sesi ikilemiş, adeta güç versinler diye tamburun sessiz ritmini sessiz çığlığa lehimlemiştir sanatçı. Tambur, Ayasofya'nın kubbesine gönderme yapan yuvarlak formuyla bizi tarihte bir yolculuğa çıkararak Bizans dini müziğinin tınılarına kadar götürecektir. Ses (tamburun darbeli tınısı) diğer sesi (renksel tını) güçlendirecektir.

Renkler içinde belki de en düşük frekansa sahip renk olan beyaz bir susuşu imler, ancak bu susuş somut olarak önümüze konduğunda artık aşılamaz, yıkılamaz nicelikte, sonsuza kadar uzanan soğuk ve hissiz bir duvar olmaktan çıkar. Çığlık, tınlamakla kalmaz pat pat patlamaya başlar. "Ayasofya'nın Çığlığı"nda tamburun sesi, "öteki"nin sessizleştirilmiş dilsiz sesinin pür renk tınısını icra eder gibidir. Sarkis müzikal sesi görünürlüğün rejiminde kitle haline getirilip yekvücut yapılmış bedenlere ve bu bedenlerin tek ses olmuş dillerine yerleştirilemeyecek bir "öteki"nin izi olarak betimler.

Nefesin bir diyarı vardır ve o diyarda "gösteren, başlı başına bir imleyen olmayan olarak mümkündür".[19] Bu "semiyoloji bilimi sonrası" mahalde "dil-olmayan"ın ya da dilin ötesindeki sesin, dil edin-

19. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 35.

20. Slavoj Žižek, "'I Hear You with My Eyes'; or, the Invisible Master", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, haz. Renata Salecl ve Slavoj Žižek, Durham ve Londra: Duke University Press, 1996, s. 93-94.

SARKİS, "AYASOFYA'NIN ÇIĞLIĞI",
TAMBUR ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 2011.

mekten daha karmaşık bir kültürel yapılanma gerektirdiğini imler. Bu durum tamburun (sessiz) sesi de olsa, (sessiz) çığlık da olsa bakidir, değişmeyecektir.

Slavoj Žižek'in Munch'ın meşhur resmi üzerine söyledikleri Sarkis'in yapıtı için de geçerlidir: "Resmin karşısına geçtiğimizde (çığlığı) *gözlerimizle* duyarız."[20] Şeyleri görürüz, çünkü her şeyi duyamayız. Resmedilmiş bu çığlık, sanki bizim içinde bulunduğumuz mekâna yayılarak titreşimler üretmektedir. Dolayısıyla duyulmayan sese anlamı da hissi de biz veririz.

Gilles Deleuze resim sanatını, özellikle ressam Francis Bacon' dan hareketle, duyum üretimi üzerinden tartışmıştır. Resmin bakana, yani kendisine ne yaptığını şöyle anlatır: "...bir ve aynı anda hem duyumun içinde *olagelirim* hem de duyum aracılığıyla bir şey *olur*; biri öteki aracılığıyla, diğeri de ötekinin içinde olur. Ve sınırda hem özne hem de nesne olarak duyumu yaşayan da yaşatan da aynı bedendir. İzleyici olarak duyumu yalnızca resme girerek, duyum-

sama ile duyumsananın birliğine ulaşarak deneyimlerim."[21] Bacon şiddeti soyut bir mevcudiyet olarak ele almamıştır. Resimlerinde şiddetin kendisi cismanidir, bedenseldir, kanlı-canlı bir halde şiddet sarmalına yakalanmış bir halde gözlerimizin önünden geçmektedir. Bu etkileyici resimlerde yalnızca başlar, bedenler, yüzler, çığlıklar vardır. Klostrofobik, boş ve anonim mekânlarda figürler sanki bu şiddetin mekânını giyinir ve/ya onu kuşanır bir haldedirler: dehşetin gösterileri, çarmıha gerilme, protezler, kahramansı canavarlar vb. Bacon'ın resimleri son kertede temsil edilemez olan şiddeti form olarak görünür kılmaya yeltenmez. Onun yerine şiddetin etkisine yönelmiştir, çünkü öyle ya da böyle bu etki elle tutulur bir cismaniliğe sahiptir. Bacon'ın resimlerine dayanarak Deleuze şiddetin temsil edilemezliğini vurgulamış, şiddetin etkinlik alanına nüfuz etmek ya da onu sezdirmek için "duygulanım" (*sensation*) sözcüğünü kullanmıştır. Duygulanımın temsille bir ilgisi yoktur. "Duygulanım", Sarkis'in çalışmasının da hissettirdiği gibi, ne tümüyle maddi ne de tümüyle zihinseldir, duyum ve duygulanım imgenin algılanmasında temel rol oynarlar.

İnsan geçmiş acıyı anlatırken kekeler. Sarkis'in görsel ve dilsel lügatçesinin mekânlar, nesneler, imgeler, ışıklar ve sesler yoluyla toplumsal belleği inşa etmek ve geçmiş hakikati geri çağırmak olduğu düşünülecek olursa, bu kez mekândan ve zamandan bağımsız bir sonsuzlukta resmedilmiş çığlıklar, bir leke olarak kekelerler belki ama bıraktıkları tortu ile söyleyeceklerini de söylerler.

Resmedilmiş çığlık, Dolar'ın ifadesiyle söyleyecek olursak, "hiçbir sese atfedilemeyen, ama tam da bu nedenle sesi daha da fazla temsil eden bir ses kaynağı"dır.[22] Çığlık imgesi sesin politikası sorunsalını etkin şekilde tartışmaya açan bir artık-gösterge'dir. "Çığlık", terbiye edilmiş ve/ya terbiye eden bedeni ve sessizleştirilmiş sesi açıkça kavramaya yönelik bir girişimle sesin failliğini sorgular. Sarkis'in kızı Elvan Zabunyan tarafından kaleme alınan

21. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, New York ve Londra: Continuum, 2003, s. 34.

22. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 72.

biyografik metinden[23] hareketle, çalışmalarında çok kez Munch'ın resmine gönderme yapan Sarkis'in 6-7 Eylül olaylarında ebeveynlerinin yaşadıklarının izini sürüyor olduğunu dikkate aldığımızda bu yorum daha da netlik kazanır. Sarkis, "... annemle babam her şeyi kendilerine saklarlardı, kararlarına ya da konuşmalarına bizi ortak etmezlerdi," der kızı Zabunyan'a. "Benim için sessizliğin bir ağırlığı vardır," dedikten sonra da ekler: "Evde Ermenice her zaman alçak sesle konuşulurdu ve genellikle hiçbir şeyden söz etmezdik, aramızda konuşmazdık".[24]

Susturulmuş bellek sanatçının pek çok yerleştirmesinde kullandığı manyetik bantlarla kendisini en açık biçimde ortaya koyan bir sorunsaldır. Kasetlerinden çıkarılıp tomarlar halinde gündelik sıradan nesnelerin ya da müze heykellerinin üzerlerini ya gölgeli bir karanlıkla örten ya da onların içinden adeta fışkıran bu bantlar geçmişi saklarken ifşa ederler. Tarihte hakikatin sesleri gürültülüyken, dilsizleştirip sessizliğe terk edilmişlerdir. Travma ona maruz kalanların seslerini içlerine kaçırmış, sesler mekânlarda, nesnelerde ve bedenlerde bellek olarak tortulanmıştır. Manyetik bantların aralardan fışkırdığı sanatçının bir başka çalışmasının başlığının açık ettiği gibi, "belleğimiz anavatanımızdır" (Belleğim Anavatanımdır, 1985).

Benzer bir biçimde sanatçının "Çığlık" serisinde de ses çığlık formunda tortulaşmış, orada birer rölik gibi saklanmıştır. (Yeniden) kaydetmeyi bir karşı-bellek stratejisi olarak devreye sokan Sarkis, bir söyleşisinde şöyle sorar: "Sürekli değişeni nasıl kayıtlarsın? Kaydı sonsuz kayıtlara itelemekle? Kapısız, açık bir mimari, ama yine de, bir mimari." Birkaç cümle sonra da şöyle açıklar: "Bu bakımdan, yapıtlarımda 'Kayıt bellek'le 'Kayıt olamayacak bellek', sürekli konuşurlar. Bu konuşmaların alçalıp yükselen tonları vardır. Bu düşüncelerin, çocukluğumda tanık olduklarımla bağlantısı olabilir; şuuruna varmak zaman alır: Benim ailem örneğin, kendi evinde yüksek sesle Ermenice konuşmaktan çekinirdi: bellek-baskı çar-

23. Bkz. Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, İstanbul: YKY, 2010, s. 37.
24. *A.g.y.*, s. 40.

pışması! ... Baskının belleği dondurma çabası. Benim *kriegsschatz* (harp ganimetleri) kavramım, her türlü dondurulmaya karşı çıkan, sınır tanımaz, sürekliliğe açık bir kavramdır."[25]

Belki duyulmuş belki de hiç duyulmamış olan sessiz çığlık kulak tıkanamaz bir çağrı, susturulamaz bir sessizliktir. Bir leke olarak görülecek ve duyulacak başka şeyler olduğunu performatif bir şekilde açığa serer. Sarkis ses ve söz yitimini çığlığın temsili yoluyla ifade ederek politik sesin ve sözün yeniden kazanılmasının arayışı içindedir. Sanatçının stratejisi, sessizliği sözün zaruriyetinin sınırlarında imgeleştirerek görülmeyenin varlığına işaret etmektir. Bunu yaparken kendi yaşam hikâyesinden de hareketle yalnızca "öteki" nin sesine değil, bebeğin ilk çığlığına, o kökensel çığlığa da geri döneriz.

Psikanaliz kuramından öğrendiğimiz üzere bu mitik çığlık doğal ya da saf değildir, ilk "öteki"ye, anneye yönelmiş bir çağrıdır. Bu çağrının hedefi, sonraki tüm diğer versiyonları gibi, bir ihtiyacın giderilmesi değildir. Dolar'ın Lacan'dan hareketle okuduğu gibi, "bir ilgi, bir tepki çağrısıdır, ötekinde ihtiyaç gidermekten öte bir noktaya yönelir, kendini ihtiyaçtan kurtarır; arzu da nihayetinde ihtiyacı aşan talep fazlalığından başka bir şey değildir."[26] Arzu dediğimizde ise benlik ile "öteki"nin karşılıklı ilişkisinden, etkileşiminden söz etmek gerekecektir, çünkü sesin duyulmasından itibaren hikâyesi yalnızca kaynağına (benlik) ait olmaktan çıktığı gibi kendisi de sabit, korunaklı bir "ben" olmaktan çıkar. Ses mıknatıslandığı gibi kendi de bir mıknatıstır. Bu nedenle de sesin draması, Dolar'ın işaret ettiği gibi, "iki ayaklı"dır:

> Öteki, bebeğin istek ve taleplerini yorumlamaya zorlandığı gibi, sesin kendisi, yani çığlık da çoktan bir yorum girişimidir: öteki, ricaya yanıt verebilir ya da vermeyebilir, canı isterse yanıt verir ve ses, ötekine ulaşmaya, onu kışkırtmaya, cezbetmeye, ona yalvarmaya çalışan bir şeydir; ötekinin arzusuna dair varsayımlarda bulunur, onu etkilemeye, çelmeye,

25. Evrim Altuğ, "Sarkis ile Söyleşi", Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize* içinde, s. 20.

26. Dolar, *Sahibinin Sesi*, s. 34.

sevgisini kazanmaya çalışır. Ses, baş etmeye çalıştığı dipsiz ötekiye dair bir yorum tarafından taşınır; kendini onun arzu nesnesi olarak sunmaya, onun anlaşılmazlığını ve kaprisini ehlileştirmeye çalışır. O halde bu ilksel dramada çifte bir hareket vardır –çığlığa dair yorum ile ötekine dair yorum olan çığlık– ve bu iki hareket, Lacan'ın temel ilkesi olan "arzu ötekinin arzusudur" ilkesinde kesişir.[27]

Çığlık, bizi her defasında ilksel sahneye, sahnemize geri götürecektir. Bu sahnede "ayırt edilebilir herhangi bir ifade atfedilemeyen bir sözcelemenin taşıyıcısı"[28] olan çığlık hakiki, pir-ü pak dildir. Bu anlamdan da dilden öncesi ve ondan fazlasıdır.

Belleğin Dili / Dilin Belleği

Bellek sese tutunur. Ses bedensel olanla dilsel olan arasında gidip geldiği gibi mevcudiyetle namevcudiyet, geçmişle şimdi, düşle gerçek, yaşamla ölüm arasında titreşir. Bir durum ya da bir sıfat değildir ses, bir olaydır. Mevcut olmaktan çok meydana gelen elle tutulamaz ses zerreleri; düş ve fantezilerin, korku ve acıların yansıtıldığı şeffaf ve geçirgen huzmelerde parıldayan bir cam gibidir.

İnsan sesi her zaman için olduğundan fazlasıdır. Ses "mıknatıslıdır" diyorum ben. Şüphesiz bu "fazlalık" her seferinde farklı biçimde işler, ama her ses esasında bir rüya-sestir; fantezinin, arzunun, hayaletin, mitin alanına çekiliriz ve/ya da etrafa saçılırız. Örneğin babamın sesine, gülüşüne duyduğum özlem bundan olsa gerek. Bir sese, bir sedaya neler vermez ki insan.

İnsan sesi her zaman için maksadından fazlasını ifade eder, kendi dışına taşan bir şeyleri, hatta bazen söylen(e)meyeni içerir. Ses öyle ya da böyle eyler. İnsanın kendi sesi sırf olduğu ya da öylece sahip olduğu bir şey değildir; kişinin yaptığı şeydir sesi. Bunu en iyi oyuncular bilir: Sesin karakter potansiyeli neredeyse sınırsızdır.

13 Ekim 2012-13 Ocak 2013 tarihleri arasında Stuttgart'da Württembergischer Kunstverein'da düzenlenen *Acts of Voicing: On the Poetics and Politics of the Voice* (Ses Edimleri: Sesin Poetikası

27. *A.g.y.*, s. 35. 28. *A.g.y.*

ve Politikası Üzerine) adlı sergide çeşitli sanatçıların çalışmaları dışında sergilenen görsel malzemelerden (kitaplar, filmler, videolar vb.) biri de YouTube'a yüklenmiş anonim ses performanslarıydı. Bu performansların ortak özellikleri kamera önünde kişilerin, seslerini en tizden en pese kadar geniş bir aralıkta açıp genişletmeleriydi. Kadın ya da erkek, ağızlarından çıkan ses insan sesinin bildiğimiz perdesinin dışında pesten başlıyor, sonra bir yerlerde o kadının ya da erkeğin sesini buluveriyor, ama sonra yine o sesten çıkıvererek ne kadın ne erkek olarak kategorize edebileceğimiz başkalarının seslerine doğru evriliyor ve tiz bir tonda bitiveriyordu: Aynı bedende çok-vokalli, hem erkek hem kadın, ne erkek ne kadın olan (trans)sesler.* Sesin muammasının benim için sanırım en net tezahürü internette dolaşan bu videoların varlığını bir sergide keşfetmek oldu: Ses hem bana aitti, hem de (bana) yabancıydı.

Benim sesim, olan bir şeyse eğer, birine ya da birilerine oluyordur, çünkü ses benden çıkar ve bana geri gelir ama gelirken de boş gelmez, başka seslerle ve anlamlarla birlikte gelir. Bu manada dilin ve sözün, sesin ve bedenin ötesine ses zerreleri uzanır. Ses/ler bir kere duyuldu mu bir şeyler, öyle ya da böyle, mutlaka değişecektir. Sonik olan düşünce ve bilgiyle yoğun, anlam ve duyguyla yüklüdür; tortusunu rezonans olarak taşıyarak duyan kişiyi olaylara ve durumlara doğru çeker, eylemlere yönlendirir.

Zeynel Doğan ile Orhan Eskiköy'ün filmi *Babamın Sesi*'nde (2012) sesin yaptığı tam da budur. *Babamın Sesi*, eski kasetlerde kalmış kayıp bir sesin olay ile hakikat, birey ile toplum arasında elektrik yüklü bir sese dönüştüğünün izinin sürülmesidir. Film, yitmiş bir sesin geri dönüşünün sırf bu nedenle haddinden bile fazla mıknatıslı olduğunu incelikle işler.

Alevi-Kürt bir ailenin yaklaşık otuz yıla yayılan "saklı hikâyesi"nin anlatıldığı filmde, tüm hikâye ailenin genç oğlunun unuttuğu kendi sesini içeren bir kaseti rastlantı eseri bulmasıyla başlar. Bu keşif, kendisi küçükken ailesini geçindirmek için yurtdışında çalı-

* Örneğin bkz. www.youtube.com/watch?v=s7qSJ19f_QU (Erişim tarihi: Aralık 2013).

şan babasının kaydedip birer mektup gibi ailesine gönderdiği kasetlerin varlığını hatırlatmıştır. Filmin yönetmenlerinden Doğan'ın babasından kalan kasetlere dayanan yarı-otobiyografik film, unutma ve hatırlama üzerinedir. Bunu da kayıp sesin artıklığı, bu sesin manyetik gücü ve elektrikli etkisi üzerinden yapar. Film boyunca gördüğümüz ya da daha doğrusu bize gösterilen/gösterilebilen imgeler, varlığı yıllar sonra hatırlanmış kasetlerin duyul(a)mayan ve dinlen(e)meyen sesleriyle yüklüdür. Genç adamın keşfiyle sessizlik ses olmuş, o ses de musallat olmuştur.

Filmin ana karakteri Mehmet hamile eşiyle birlikte yeni evlerine taşınmaları esnasında kendi eşyaları arasında eski bir kaset bulur. Annesiyle kendisinin konuşmalarını içeren kaset, Libya'da çalışmakta olan babasına göndermiş oldukları kasetlerden yalnızca biridir. Bunun üzerine babasının kendilerine göndermiş olduğu kasetleri bulmak maksadıyla Diyarbakır'dan Elbistan'a gitmek üzere yola çıkar. Elbistan'daki annesi Basê'yi yıllar öncesinde evlerini terk etmiş ağabeyi Hasan'dan başka bir şey düşünemez halde bulur. Basê oğlunun kasetleri aramasından hiç hoşnut değildir, susarak onu caydırmaya çalışır. Daimi bir şimdide yaşamayı seçmiştir Basê, oğlunun geçmişe dönmesini kesinlikle istemediği de açıktır. Basê' nin donmuş zamanı yalnızca evin büyük oğlu Hasan' dan geldiğine inandığı sessiz telefon aramalarına göre kurulmuştur. Hasan PKK'ya katılmak üzere dağa çıkmış, bir daha da ondan haber alamamışlardır. Annesinin ısrarlı sessizliğine ve "var-yok an(ı)ları"na tanıklık eden Mehmet, kaset arayışını sürdürerek daha önce hiç bilmediği ve bir kısmını çocuk olduğu için unuttuğu saklı ve suskun aile geçmişine dair bilgilere ulaşmaya başlar.

Babamın Sesi 1978'in Aralık ayında gerçekleşen Maraş Katliamı'nın yarattığı travmayı annenin suskunluğu ve sessiz telefonlar üzerinden sesin kaybıyla ilişkilendirir. Bellek sesin geri kazanımı olarak Mehmet'in ölmüş babasının sesini içeren kasetlerdedir. Filmdeki mekânlar ve doğa parçaları da kişilerin bu suskunluğuna sessizlikle ortak olurlar: Evler ve okul binası, kuşlar ve ağaçlar, rüzgâr ve otlar, dağlar ve taşlar travmanın dilini imleyen içli seslere sahiptirler. Tüm bu seslerin tam merkezinde yer alan babanın sesiyse

geçmişteki olayları hiçbir zaman dillendirmez, hatta buna hiç yeltenmez bile. Mamafih, tedavülden kalkmış bir teknoloji ve onun içinde saklı ses, Lacancı anlamda bir *objet petit a*, bir "gerçeğin artığı" olarak toplumsal hakikati dile getirmeyi başarır.

Konuşurken tıpkı şimdi annesi gibi çok ihtiyatlı olduğu açık babanın sesindeki gölgeli artı-eklemlilikler söyle(ye)mediği hakikatleri duyurur. Kasetteki babanın sesi koyu, telaşlı ve hatta bazen endişelidir. Karısını dikkat çekmeden toplumun içine karışarak normal bir hayat yaşamaları konusunda uyarır. Dili kimi zaman Türkçeden Kürtçeye geçerken, iki küçük oğluna okula gidip Türkçe öğrenmelerini öğütlemekten geri durmaz.

Babamın Sesi sessizliğin dilsizlik demek olmadığını gerçek bir hikâyeden yola çıkarak göstermesi açısından değerli bir filmdir. Söylen(e)meyenin ufkunda tınlayan "öteki"nin sesi gizli anlaşmaları ve örtük anlamları çınlatır. Dinleme bir hissetme, bir sezme biçimi olduğu kadar, bir bilme modelidir de. Bu bilme modeli benlik ile ötekilik arasındaki değiş tokuşa içkin bir çoğulluk barındırır.

Dinleme çoğuldur. *Babamın Sesi* dinlemeyi yalnızca filmin içinde başlayıp bitecek bir eylem olarak kurmaz. Dinlemeyi etik bir mesele olarak biz izleyicilerine/dinleyicilerine nakleder. Bu nakil bir mıknatısın mantığıyla işler. Iain Chambers, tekil Tarih'in yayılıp genişlemesi gerekliliğini vurgularken kompozit sesler duymamızın gerekliliğinden söz ediyordu; "birleştirilmiş görüşün hareketinden dağınık sese, 'doğal' bakıştan duymanın müdahalesine, ayrıştırıcı gözden tesadüfi kulağa doğru bir geçişle, dinlemenin hareketli ve sarih politikası adına, her zaman oluş halinde olan bir hakikat için, sabit avantajlı/ayrıcalıklı konumumu terk ettim," diyordu.[29] Biz de tıpkı Mehmet ve annesinin sağladığı bir dizi imlemeler zincirine takılı bir halde hakikati duyarak görmeliyizdir.

Daha önce vurguladığım gibi, şeyleri duyarız, çünkü her şeyi göremeyiz. *Babamın Sesi*'nde "ötekinin sesi"dir geçmişi şimdide imleyen. Bir kere bulunduktan ve duyulduktan sonra kulak tıkana-

29. Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, Londra ve New York: Routledge, 1994, s. 52.

mayacak bir mıknatıs-ses'tir bu. Ne bedene ne de dile sahip bu seste geçmiş tarih harekete geçer, işitsel olanın tortusunda algı ve etkiler kesişerek bir olay yaratır. Mıknatıs-ses yaşam ile ölüm, geçmiş ile şimdi, beden ile dil, sessizlik ile konuşma, tanıklık ile etik arasında kenetleyici bir bağ işlevi üstlenir. Zamanları ve mekânları aşarak dilleri serbestleştirir, bedenini ve diğer bedenleri arar. Film boyunca sesten imgeye, sesten sese, imgeden sese, sesten söze sürekli bir hareket içinde ses zerreleri, sessizlik olarak çıkar karşımıza. Dilsizleştirilemeyecek bir sessizlik yoluyla daha görecek ve duyulacak birçok şey olduğu anlatılır. Sesin kaybı ve onun geri kazanımını haritalandıran filmin stratejisi sessizliği söz söyleme zaruretinin sınırlarında seslemektir.

İlk çığlık ilk söz olduğu gibi, her ses de bir söz, bir çeşit konuşma olabilir. Dipsiz bir tür ilksel anlam yerleşmiştir sese. Dili, kültürel ve simgesel marjlarına doğru çekerken anlamı da iter: bir mıknatısın çifte hareketi. Kutluğ Ataman'ın video yerleştirmesi "Tanıklık"ta (2006) böyle bir dil-olmayan ile karşılaşırız. Ses bu kez cismanidir, konuşan özne karşımızdadır ama konuşma konusunda bir hayli başarısızdır, çünkü belleği yitmiştir. Ne ki belki de sırf bu yüzden belleğin taşıyıcısı olarak dilin ötesinde hakikati dillendirebilen bir sese dönüşür. Konuşması, daha doğrusu sesi sözün ötesinde manasını bulur, cismani sesi geçmişin bir kayba dönüşmesine en büyük engeldir.

Evde sıradan bir günde çekilmiş olduğu anlaşılan "Tanıklık"ta, Ataman ile babasının Ermeni dadısı Kevser sanatçının gösterdiği aile fotoğrafları eşliğinde geçmişini anlatmaya çalışmaktadır ama bu mümkün değildir. 1915 yılında Kevser'in tüm ailesi öldürülünce sanatçının büyükbabası onu evlerine almış, emektar dadı evin bir ferdine dönüşmüştür. Ancak Kevser'in Ermeni kimliği yıllarca kendisi ve başkaları tarafından sır olarak saklanmıştır. Şimdiyse dadının yaşla beraber gelen hafıza kaybı bu sessizliği ikiye katlamaktadır. Ermeni dadısı, "Demek sen Kutluğ'sun. Kutluğ başka yerde sanıyordum," diyerek söze başlar. Sanatçı "Hatıralarını anlat... Erzincan'ı anlat... Eskileri anlat," diye karşılık verir. Yaşlı kadınsa yapamaz, "Kulaklarım işitmiyor," sözcükleri dökülür ağzından. Ataman'

ın gösterdiği fotoğraflardaki aileyi, ailesini tanımaz, Kutluğ'un ne sorduğunu da anlamaz. "Bugün hiç aklım başımda değil... Bugün aklım iyice bozuldu," der. Sonra sadece anlamsız genellemeler dökülür ağzından: "Ne iyi günlerdi değil mi? İyi günlerdi Kutlucuğum." Arkasından da ekler hemen: "Şimdi sen Kutluğ'sun, değil mi? Kutluğ'sun. Senelerdir seni görmedim. Sen de uzaklaştın." Fotoğraflara baktığında hatırladığı tek isimse Atatürk olur. Başında kalpağıyla poz vermiş genç bir adamı belli ki sadece ona benzetebilmiştir.

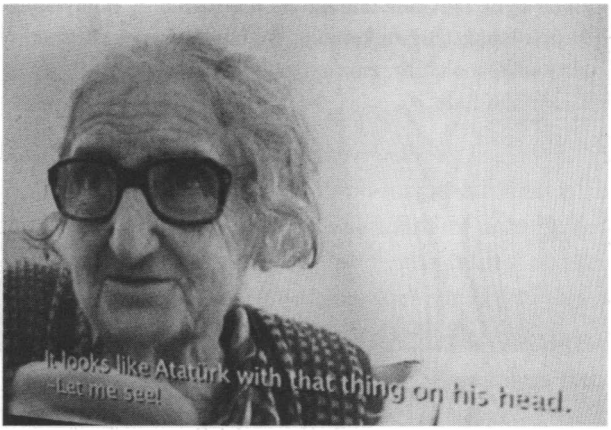
Eskiyi, travmatik geçmişi hatırla(ya)mayan Kevser'in kimliği nedir, nerededir? Kevser'in hayatına ne olmuştur?

Ataman yerleştirmede koridor gibi ince uzun mekân yaratmış ve bu mekânın sonuna da video ekranı yerleştirmiştir. Bu mekân kurgusu geçmişin dipsiz bir kuyu gibi her şeyi içine çektiğinin bir işaretidir. Dadının bireysel hafıza kaybı, kişisel bir unutkanlık olarak kalmayıp, Türk toplumunun geçmişinin dile gelmesindeki zorluğa dair bir tanıklık da yaratır.

Resmi tarih tarafından bastırılan, silinen bir sesin söz olarak değil ama ses olarak dönüşüdür söz konusu olan. Dadının yaşayan sesi, Türk toplumunun kendi geçmişini dile getir(e)mediğini, söze dök(e)mediğini yankılayarak tanık olunamayanın tanıklığını yapar. Hafızayı alabilirsiniz, ama yaşayanın sesini, çok isteseniz de som sessizlikte boğamazsınız. O yapacağını her şeye rağmen yine yapar. Yaşayan ses, Foucault'nun deyimiyle "hakikat politikası"nı dile getiren sestir: "gerçekliğe uygunluğuyla tanımlanmayan" ama daha ziyade "ilkelerin doğasında var olan ve bir söylemle geliştirilmesi gereken... bir mıknatıs, bir çekim noktası olarak bireyin önünde duran, onu amacına doğru yönlendiren bir tür mıknatıslı güç".[30] O zaman şöyle diyebiliriz: Yaşayan ses mıknatıslıdır.

Kevser'in konuşması kulaklarımıza kırık dökük bir halde ulaşır ulaşmasına ancak sesinin derin tınısı ve çıplak duygusu derinlerden

30. Alıntılayan T. J. Demos, "Kutluğ Ataman: Hikâye Anlatma Sanatı", *Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman* (sergi kataloğu) içinde, İstanbul: İstanbul Modern, 2010, s. 28.



KUTLUĞ ATAMAN, "TANIKLIK", VİDEO YERLEŞTİRME, 2006.

bir yerlerden Foucault'nun söz ettiği "hakikat politikası"nı taşıma ve onu geçirme gücüne sahiptir. Politik olmadan politik filmler çeken Ataman'ın çeşitli videolarında karşımıza çıkan "konuşan özneler" içinde tartışmasız en az konuşanı Kevser'dir. Yine de çok şey söylemeyi başarır. Yaşlı kadının performatif konuşma-edimi, bir mıknatısın gücüyle bizi tanıklık edilemeyecek olanın tanığı yapar. Konuşması "gürültülü", sesiyse "cızırtılı"dır ama sesi güçlü bir "dil"dir; tahayyül ve etkilerin hakikati ile dolu, duyum ve manalara açık bir "dil-olmayan"dır, tüm anlamı ses zerresi olarak dilindedir. Parçalı bir bütündür.

T. J. Demos, videoyu yorumlarken Kevser'in konuşmasına ilişkin olarak benzer şeyler söyler:

Burada, film kendisi olmanın dekonstrüksiyonunu belgeler. Kevser'in ilerlemiş yaşına bağlanabilecek olan bellek kaybı, aynı zamanda Türkiye'nin yirminci yüzyıl başında öldürülen Ermenilerle ilgili kültürel bellek kaybının bir yeniden yaratımıdır. Kevser'in tanıklığı aynı zamanda insan olmanın da sınırlarını ve gerçekliğini betimler. Kişi kendisinin eski hallerine, kendi hafızasına tanıklık etme yetisini kaybettiği zaman kimliğe ne olur? Kevser tanık olunamayanın tanığıdır. Belleğin boşluklarını dolduran hayal etme sürecini başlatan tıkanmalara, eksikliklere değinir.

Bu boşluklar aynı zamanda tamamıyla hatırlamanın, dolayısıyla da tek bir hakikatin olanaksızlığını kanıtlar. Bu boşluk hayal gücünün sıfır derecesi, çıkış noktası olabilir; ama aynı zamanda kaybın, saf mevcudiyetin ve ölümün de işaretidir.[31]

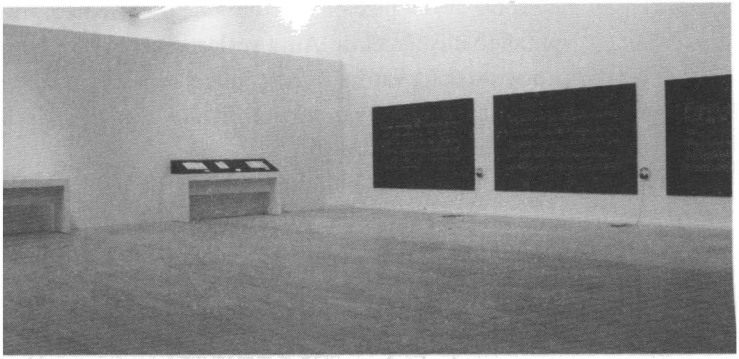
Kevser'in sesinde mevcudiyetle namevcudiyet, görünürlükle görünmezlik, anlamla anlam-olmayan aynı anda titreşir; belleğin dili, dilin belleği olur. Mıknatıs-ses, benim olduğu kadar şeylerin ve diğerlerinin de sesidir. Hem insan sesi hem de "çıplak" sestir. Bu sesle semiyolojinin ötesine, "söz-olarak-dil"in[32] dışına çıkarız.

Sanatın Yabancı Dili, Çatallı Sesi

Günümüzde sanatçılar temsilin mantığını yerinden etmek, temsilin form ve tezahürlerini sekteye uğratmak maksadıyla hem estetik hem de politik düzlemde tahripkâr stratejileri yaratıcı ve etkili bir biçimde kullanıyorlar. Artık sanat ne bir mevcudiyetin imgesi ne de sabit bir kimliğin görünümüdür. Mıknatıs-ses görsel-işitsel sanat çalışmasının kendi içinde barındırdığı bir potansiyel-oluş haliyse eğer, şimdi Dilek Winchester'ın dil ve (kültürel) çeviri meselelerine odaklandığı üç farklı yerleştirmesi çerçevesinde, merkezileştirilmiş dilin ötesine uzanan, bastırılmış yazı ve sözün taşıdığı sesi duymaya ve dinlemeye çalışacağım. Bu çerçevede mıknatıs-ses (bedensiz) dili, yokluğun doldurabilir anlamlarını imleyecektir. Sanatçının bu çalışmalarında yazı –ve bazı durumlarda onunla birlikte söz– tanıktır.

Bu çerçevede önce Winchester'ın çokkatmanlı ve çokdilli sesli yerleştirmesi "Okumak ve Yazmak Üzerine" (2007) ile başlayacağım. Bu çalışmada hem bir okuyucu hem de bir dinleyici olarak kültürel çevirinin imkânsız alanına, çokdilli manzarasına yol alırız. Osmanlı ve Türk edebiyatına geriye doğru bakışla okuma ile yazma arasındaki kopmaz bağ üzerinden söz ile yazı, dil ile beden arasındaki girift ve geçirgen ilişkiyi yansıtan kişisel, toplumsal ve kültürel

31. Demos, "Kutluğ Ataman: Hikâye Anlatma Sanatı", s. 28.
32. Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, s. 147.



DİLEK WINCHESTER, "OKUMAK VE YAZMAK ÜZERİNE", YERLEŞTİRME, 2007.

etkileşimlerin alanına çekiliriz. Mıknatıs-sesler'in çokluğunda dillerin ve kültürlerin çeşitliliğinin ara-mekânına gireriz.

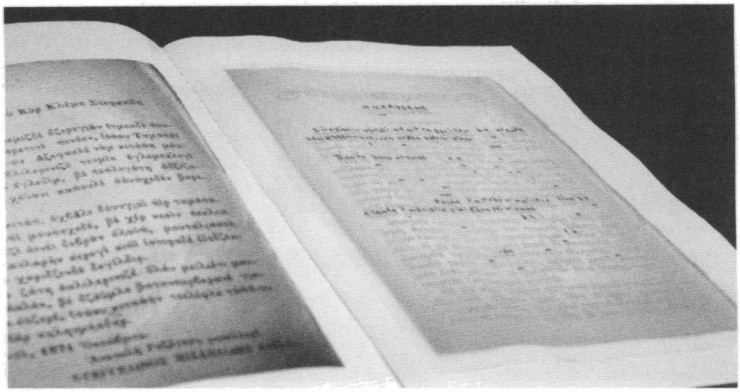
Winchester "Okumak ve Yazmak Üzerine" başlıklı çalışmasında (ana)dille ilişkili olarak ulusal kimlik ve kültürel ideoloji meselelerini masaya yatırır. Karamanlıca ve Ermenice alfabeyle Türkçe yazılmış ve kanon dışı bırakılmış bazı edebi metinlere odaklanmıştır. Resmi Türk edebiyatı tarihine göre ilk Türkçe roman Şemsettin Sami'nin 1872 yılında Osmanlı alfabesiyle yazdığı *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat* adlı eseridir. Oysa aynı döneme ait iyi bilinen en az iki roman bu resmi tarih yazımını sekteye uğratmakla kalmaz, Türk edebiyat tarihini yapıbozumuna da uğratmış olur. Bunlardan biri Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* (1851) Ermeni alfabesiyle Osmanlı Türkçesi olarak yazılmıştır. Bir diğeri ise Evangelinos Misailidis'in *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* (1872) adlı Rum alfabesi ile yazılmış Osmanlı Türkçesi romandır. Döneminde Osmanlı Türkçesi konuşan Ermeniler ve Rumlar için yazılmıştır bu romanlar. Winchester bir bilmece gibi –hatta bir değil, birden çok bilmecenin iç içe geçtiği– Arap alfabesiyle yazılmış olmasına karşın biri Ermenice diğeri Karamanlıca olduğundan Osmanlı Türkçesi bilmeyenlerin bu romanları okuyamayacağından hareketle kurmuştur yerleştirmesini: Yitirilmiş iki değil, üç farklı dil vardır.

Yerleştirmede görsel düzlemde üç farklı alfabe vardır, işitsel ola-

rak ise bu alfabeleri bilmeyen biri için harfler sese dönüşemediğinden dilsel bir sessizliğe düşülecektir. Ama yerleştirmenin tüm bunlara ek bir başka boyutu daha vardır. Sanatçı dilsel sessizliğin açtığı boşluğu doldurmak için bilgisayar teknolojisinin *text-to-speech software* teknolojisinden yararlanmıştır.

Büyük boyutlu yerleştirme iki bölümden oluşur. İlk bölümde bir müze sergilemesini anıştırır biçimde, yukarıda sözünü ettiğimiz üç romanın Türkçe basılmış yeni baskıları onlara eşlik eden bilgilendirici kartlarla (başlık, yazar adı, basım yılı, dil, alfabe, sayfa sayısı, basım yeri) birlikte bir camekân içinde yer alır. Bunlara genişçe bir masa üzerine sıra sıra yerleştirilmiş Ermenice, Karamanlıca ve Osmanlı Türkçesiyle yazılmış romanların orijinal baskılarının fotokopiyle çoğaltılmış sürümleri eşlik eder. Bu kopyalara yakından bakıldığında ve sayfaları çevrildiğinde ara ara üzerlerine Türkçe sözcüklerin, hatta kimi yerde cümlelerin yazılmış olduğu görülür. Winchester'ın kendi oku(yama)ma serüveninin izleridir bunlar. Sanatçı deşifre edebildiği oldukça az sayıdaki sözcüğü fotokopi metinlerin üzerine kendi elyazısıyla yazıvermiştir. Farklı bir dili öğrenmek, bir göstergeler (alfabe) sisteminden diğerine, bir kültürel koddan diğerine geçmek anlamına gelir. Winchester metinleri okumaya, deşifre etmeye çalışırken üzerlerinde bıraktığı elyazılarını bilinçli bir biçimde izleyiciye göstermiştir. Osmanlı kültürünü meydana getiren söz ve yazı çeşitliliğindeki radikal dönüşümün yarattığı tahribatın izleridir bu elyazıları. O nedenle sanatçının sunumunda Türk edebiyatında ilk romanın hangisi olduğu sorusu çetrefilli bir hal almakla kalmaz, bir köken aramayan, tarihsel bir hakikate ulaşma gayesi taşımayan Winchester, sekanslara, perspektiflere ve gelinen akıbetlere odaklanarak yiten bir kültürel çeşitlilik ve zenginliği önümüze seriverir.

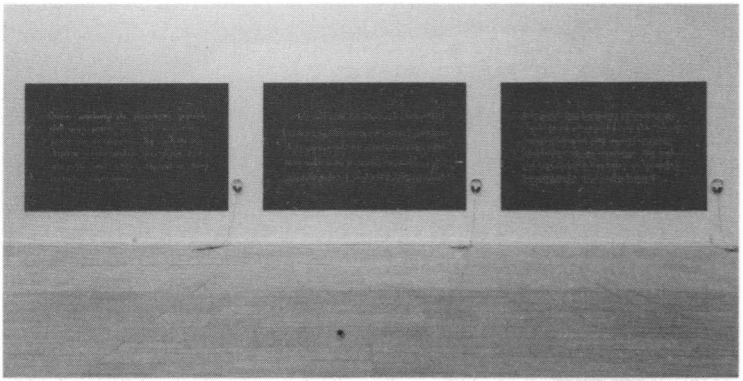
Sanatçının desen, resim, fotoğraf, video, sanatçı kitabı ve yerleştirme gibi birçok farklı malzemeyle gerçekleştirdiği çalışmalarının pek çoğunda dil ve özellikle de yazı toplumsal bir form olarak karşımıza çıkar. Çalışmaları dil, çeviri, edebiyat, tiyatro, sözlü tarih ve duyguların ifade biçimleri üzerinedir. Bununla beraber "Okumak ve Yazmak Üzerine"de farklı alfabelerle yazılı sözcükler okumanın



DİLEK WINCHESTER, "OKUMAK VE YAZMAK ÜZERİNE", YERLEŞTİRME, 2007.

imkânsızlığı temelinde insan sesini hatırlatmakla kalmaz, onu geri de çağırırlar. Ses ile söz, akustik olan ile metinsel olan arasındaki gedikte buluruz kendimizi. Özellikle yerleştirmenin ikinci bölümünde daha da derinleşecektir bu gedik, çünkü bu bölümde dile ve dolayısıyla tarihe yabancı(laşmış) halimiz yine üç dil üzerinden devreye sokulmuştur.

Winchester'ın otobiyografik öğeler de taşıyan kendi yazdığı üç metin bu kez Ermenice, Karamanlıca ve Rumca alfabeler ile karatahtalarda yerini almıştır. Sanatçının hünerle kurduğu dil oyununda alfabeleri bilemediğimizden metni söze dönüştüremeyiz. Sırf sessiz kaldığı için sözsüz de kalmış olur yazılı cümleler. Okunamamış, anlamını bulamamış olarak kalıverirler. Oysa karatahtalar okuyamadığımızı okutmak gayesiyle oradadırlar. Bir görevimiz olduğunu bize hatırlatırlar. Burada kulaklıklar devreye girer. Her iki dili de (Osmanlıca-Karamanlıca ya da Osmanlıca-Ermenice) bilmeyen bir kişi için fonetik ve semantik devre dışı kalacağından Türkçenin gündelik diliyle yazılmış metinleri duyup anlamak için bizlere kulaklıklar verilmiştir. Kulaklıklardan duyduğumuz dijital ses karatahtalarda yazılanları kulaklarımıza bir bir okumaktadır. Bu durum bizi rahatlatıp aydınlatacağına, önümüzdeki karatahtaları daha da kara, hatta kapkara yapmakta, iki kat daha fazla gördüğümüz ama



DİLEK WINCHESTER, "OKUMAK VE YAZMAK ÜZERİNE", YERLEŞTİRME, 2007.

okuyamadığımız yazıya iyice yabancı kılarak bir bellek kuyusunun içine atmaktadır. Özdemir Asaf'ın "Bilmek" şiirindeki dizeleri gibi:

> Tutkuların evinde savaş çığlıkları var;
> Kül olmuş bir bütün'ün yonga yanıkları var.
> Eski özlemlilerin yeni bahçelerinde,
> Anı kuyularının suskun çığlıkları var.[33]

Okumak –ve yazmak– sesle ve seste başlar. Ses okuma eylemini önceler: Sesli okuma ve/ya sessizce, içten okuma aslında okumanın ve yazmanın dıştan sessiz, fakat içten sesli bir şekilde mümkün olduğunu hatırlatır. Önce okur, sonra yazarız. Yazılı kültüre doğmuş olsalar da çocukların bildiği, büyüklerinse çabucak unuttuğu kadim bir bilgidir bu. Sözden önce hep ses vardı(r). Kitaplarında sözlü ve yazılı kültürü inceleyen önemli tarihçi ve kültür kuramcısı Walter Ong, sözün yazmayı öncelediğini, yazınınsa sözü mekâna bağladığını belirterek şöyle devam eder:

> Bununla birlikte, yazının açtığı bütün fevkalade olanakların içinde, seslendirilen söz hâlâ yerini korumaktadır. Bir yazılı metnin meramını

33. Özdemir Asaf, "Bilmek", *Çiçek Senfonisi, Toplu Şiirler* içinde, İstanbul: YKY, 2016, s. 255.

anlatabilmesi için, dolaylı ya da dolaysız olarak, dilin doğal ortamı olan ses dünyasıyla bağlantı kurması gerekir. Bir metni "okumak", metni sese dönüştürmektir – ister yüksek sesle, ister sessiz, ister teker teker heceleyerek ya da ileri teknoloji kültürlerindeki gibi hızlı ve üstünkörü okuyarak olsun. Yazı, hiçbir zaman sözlü nitelikten bağını koparamaz.[34]

Dolayısıyla Winchester'ın ses ve söz olmadığı için yazının da sıfırlanmış olduğu yerleştirmesi –ki birazdan mitik karatahta imgesi üzerinden bu sıfırlanmayı kaçınılmaz bir biçimde Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus inşasına bağlayacağım– akustikle optiğin, rezonansla yansımanın (temsil) ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olduğu gerçeğini ortaya koyar; yalnızca sesleyebildiğimizin söz olabileceği şeklinde değişmez bir kural, bir dil kuralı.

Bu sarsılmaz ama kendisi sarsıcı gerçeklik "Okumak ve Yazmak Üzerine"nin tam da ses ve söz üzerinden dilsel açılmayı gerçekleştirdiği yerdir. Farklı alfabelerin harfleriyle örülmüş bu kendi kendisine bile yabancı yerleştirme, radikal bir yabancılığı toplumsal ve kültürel geçmişe sessiz bir şimdilik üzerinden yerleştirir. Kültürel çevirinin bitimsiz alanında zengin bir dilsel çeşitliliği, farklı kültürlerin tarihsel biraradalığını deneyimleriz. Kültürel çokseslilik ve kültürel geçmiş arasında şimdide yeni bir diyaloğu tahayyül etme imkânımız olur. Her biri farklı alfabeyle –Osmanlıca, Karamanlıca, Ermenice ile– büyük boyutlardaki karatahtalar üzerine beyaz tebeşirle yazılmış yazılar 19. yüzyıl dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun gündelik yaşamına referans veren ama gerçekte doğrudan Winchester tarafından kaleme alınmış otobiyografik öğeler de taşıyan kurgusal kısa öykülemelerdir. Sanatçı büyük boyutlu yerleştirmenin ilk bölümünün tersine bu kez edebiyattan değil, ama gündelik dile, sözlü ve yazılı kültüre atıfla bir dil oyunu kurgulamıştır. Metinsel olan ile sözsel olan arasında yine aşılmaz bir gedik bizi beklemektedir: Dil biliniyorsa, alfabe okunabiliyorsa sesimiz yazılı dilde işlevini yerine getirebilir ve Türkçe metinler okunabilir; yoksa ya sessizliğe mahkûm olacaklardır ya da anlamdan yoksun, dil-olmayan

34. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis, 2003, s. 20.

bir ses-olmayan'a düşeceklerdir. Dilden önce, yani sözden ve yazıdan önce ses varsa eğer, sesini bul(a)mayan, sözünü bul(a)mayan gündelik bir yazılı metin de tıpkı edebi bir eser gibi tarihin tozlu sayfalarının yer aldığı dipsiz kuyuda bulacaktır kendini.

Winchester'ın zihnimize ve dilimize tedirginlik zerk eden arşivi, söylenenlerin ve yazılanların anlamı ve değerinin kurucu bir güç olarak, bir kanun olarak belirlendiğini görünür ve aynı zamanda işitilebilir kılar. Karatahtalarda yazılanı yine, bir kere daha okuyamamamıza rağmen bu kez teknoloji imdadımıza yetişmiştir, *text-to-speech software* söze ses(ini) verir. Teknolojik ses –eril bir sestir bu– adeta konuşmayı yeni öğrenmeye başlayan bir çocuğun sözcelemeye dayanan kırık ritmini ya da yeni ilkokula başlayan bir çocuğun heceleyerek okumasını hatırlatacak bir biçimde konuşmaktadır. Dile döktüğü her üç yazı da, "öteki"nin diliyle değil, ama fikriyle ilk defa karşılaşan bir çocuğun hissi deneyimi üzerinedir. Arap alfabesi ile yazılmış yazıda çocuk üzgündür, çünkü annesinin babasına yazdığı ve belki de kendi yaramazlıklarından başka şeyler de yazdığından şüphe duyup endişelendiği mektupta ne yazdığını okuyamamaktadır. Yunan alfabesi ile yazılmış yazıda çocuk okulun daha ilk gününde tüm çocukların aynı dili konuşmadıklarını öğrendiği için şaşkındır, çünkü o zamana kadar evde her ailenin kendisine ait özel bir dili konuştuğunu düşünüyordur. Ermenice alfabe ile yazılmış yazıda ise kendisinden önce okula başlamış en yakın arkadaşı ile aynı harfleri kullanmadığını yeni öğrenmiş olan küçük çocuk büyük bir hayal kırıklığı yaşamaktadır.

Yine Özdemir Asaf'ın dizeleri düşüyor kulağıma:

Çocukluktan geçerken, A-B diye ayrıldık..
Okullara yöneldik, A-B diye ayrıldık..
Dağıldık konularca zamanlara, yerlere;
Düşün'de, davranışta, A-B diye ayrıldık.[35]

Metinlerin içeriği gibi teknolojinin tutuk sesi de bizi çocukluğumuza, Lacan'ın sözünü ettiği "sembolik evre"den öncesine ve aynı za-

35. Asaf, "Kütük", *Çiçek Senfonisi, Toplu Şiirler* içinde, s. 301.

manda sonrasına atarak toplumsalı yeniden düşünmeye zorlar. İstikrarsız ve tereddütlü bir sözde birliğin yüzer-geçer yansımalarını biriktirmiş dipsiz kuyu hakikati yitmiş dildeki parçalı mevcudiyetleri deşifre etmeye başlar.

"Çocuk" ulus-devletin "çocukluk"la bizzat içini doldurduğu bir kategoridir. Yerleştirmedeki karatahtalar da sarih bir biçimde Atatürk'ün Dil Devrimi'nin hemen ardından dolaşıma soktuğu ikonik fotoğrafına referans verir: Atatürk büyük, seyyar bir karatahtanın önünde yeni Latin alfabesinin harflerini yanında duran biri kız, diğeri erkek iki küçük çocuğa dikkat ve özenle öğretmektedir. Yeni kurulan ulusun kitabesidir karatahta ama aynı tarihin sıfır noktası olarak bir mezar taşıdır da. Karatahtanın önünde ham bir ses, gerisinde ise kara bir sessizlik vardır. Bastırılarak toplumsal ve kültürel sahneden silinmiş olmanın yarattığı dilsizliği özenle işleyen Winchester'ın elindeyse ne sessizlik gerçek bir sessizliktir, ne de gürültü bildiğimiz gürültüdür. Karatahtalar artık gürültünün zalimce sıfırlandığı kara bir boşluk değildir; üzerinde farklı alfabelerin tebeşir beyazı harflerinin pırıldadığı bu nesneler sessizliği (sessiz) sözlerle doldurur.

"Okumak ve Yazmak Üzerine"de aynı anda sessizliğin ve gürültünün dünyasındayızdır. Teknolojinin yardımıyla ulaşabildiğimiz ses bir "fazlalık" olarak bastırılmış dillerin "yabancı" göstergelerini duymamıza ve anlamamıza olanak verir. Öyle dirençli bir fazlalıktır ki bu, linguistik hükümranlığın inşasının ardından temsile sığmayan mıknatıslı bir istisnaya dönüşmüştür. Sesin, her şeyden önce dil değil, ses olduğunu bir kere daha hatırlatır. Ses, söz olarak yerini ve yurdunu bulur.

Bugün basılı sözcükleri önce imgeler olarak algılıyoruz. Oysa her metin bir imgeler manzumesidir, sesi de bünyesinde taşıyan bir imge, bir sesli-imgeler manzumesi. Matbaanın bulunmasıyla ortaya çıkan yazılı kültür sözleri silmiş, sesi dilsizleştirmiştir. Benedict Anderson da ulus-devleti meşhur tabiriyle "hayali cemaatler" olarak adlandırırken kapitalizmle matbaa arasında ilişkiyi vurgular ve ulusların baskılama ve silme yoluyla anadillerini geliştirdiklerinin altını çizer. Anderson'a göre bu yeni cemaatleri hayal etmeyi müm-

kün kılmak bir yandan yarı-tesadüfidir, ama diğer yandan üretim ve tüketim ilişkisi (kapitalizm), iletişim teknolojisi (matbaa, yazı) ve dilbilimsel çeşitlilik ve farklılığın silinmesi arasındaki etkileşim sebebiyle patlamaya hazır bir bomba gibidir. Bu insan faciasının temel bir öğe olduğunu yineler Anderson.[36] "Çare bulunmaz" dilbilimsel insani çeşitliliğinin kaderi ölümlülük olmuştur, önce bedensel anlamda, sonra ve onun yeterli görülmediği durumlarda dilsel anlamda.

Hilmi Yavuz *Lirik Defterler*'de (2018) ayrılmaz ikili tahta ve tebeşirle ilgili olarak şöyle yazar:

> Kara tahta Ölüm'dür; Yaşam, beyaz tebeşir...
> Sonra Öğretmen gelir: Elinde silgi, beyaz tebeşirle kara tahtadaki öğrenci yazılarını siler.[37]

Yavuz, "tebeşir" ve "teneşir" sözcükleri arasındaki akustik benzerlikten yola çıkarak şöyle yazmıştır:

> Bir uzun teneşir tahtası ömrümüz;
> Başımızda bekliyor lanetli melekler[38]

Ulus-devlet inşasında bazı bedenler aidiyetsizleştirilirken sesler dilsizleştirilmiştir. Dil yazı olarak yeni, belki sıfırdan bir biçim alırken, sözlü kültürdeki özgür gündelik farklılık matbaanın bulunmasıyla yok edilmiştir.

Bölümün başında, özellikle bebeğin ilk çığlığında saklı insan sesinin dilden önceye ait olduğunu öne sürmüştüm. Winchester'ın tebeşirle tahtalara yazdığı kısa öykülerin çocuğun sözlü kültürden yazılı kültüre, konuşan özneden okuyan ve yazan özneye dönüştüğü döneme ait olması tesadüfi değildir. Sanatçının karatahtaları daha büyüklerin dünyasına girmemiş çocuğun (ana)dil açmazına düştüğü anların manzumeleridir. Yazı insanın sesini almış, onun yerine sözü

36. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 1993, s. 57-58.

37. Hilmi Yavuz, "tahta ve tebeşir", *Lirik Defterler*, İstanbul: YKY, 2018, s. 73.

38. Hilmi Yavuz, "lanet ve morg", *Lanet Şiirleri*, İstanbul: YKY, 2017, s. 21.

yerleştirmiştir. "Ses" bir seda olmaktan çıkmış, yazılı bir göstergenin görsel mekânına mıhlanmıştır. Ong bu durumu tarihsel olarak ele alırken şöyle yazmıştır:

> Matbaa, zamanla düşünme ve anlatım biçimine hükmetmekten bir türlü vazgeçmeyen işitsel üstünlüğün yerine, yazının başlattığı ama yeterince destekleyemediği görsel üstünlüğü geçirmiştir. Baskı, yazının hiçbir zaman yapamayacağı kadar amansızca yerleştirir kelimeleri mekâna. Yazı, kelimeleri ses dünyasından görsel mekâna taşır, matbaaysa bu mekândaki yerlerine hapseder onları. Matbaanın en önemli özelliği kelimenin mekân içindeki konumunu denetlemektir.[39]

"Okumak ve Yazmak Üzerine"de yer alan her biri farklı dillerdeki üç tarihi romanın Osmanlı İmparatorluğu döneminde basılan ilk romanlar olması da aynı şekilde tesadüfi değildir; tıpkı Winchester'ın sergiye yerleştirdiği karatahtalarının üzerindeki kendi yazısının elyazısı olmasının bilinçli bir tercih olması gibi. Görsel haritanın akışkan akustik alanı zapt etmeye başladığı bir döneme atıfla sanatçının karatahtalardaki elyazıları –okunamayacakları için de– yalnızca imge, yalnızca şeylerin temsilleri değildir. Konuşmanın ya da bir söz söyleme, söylemiş olma tahayyülünün temsilleridir.

Ulus-devletin hâkimiyeti altındaki yazılı kültür, iletişim, eğitim, kültür ve edebiyatı kurucu bir yekpare dil üzerinden yeni baştan düzenlerken sözlü kültür de bundan nasibini almıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun linguistik Babil'i, halklar ve kültürler arasındaki ilişkiselliği zincirinden koparmış, etrafa saçmış, silip süpürmüştür. Edebiyat tarihi resmi olarak yazılmıştır.

Kültürel özcülük ve milliyetçilikten uzak başka bir edebiyat tarihi üzerine çalışan Laurent Mignon, edebiyat kanonunun oluşturulması ve ulusal söylemin inşası arasında yakın bağlar olduğunu belirterek Cumhuriyet öncesi Osmanlı Türkçesiyle yayın yapmış gayrimüslim yazarların hemen hemen hiçbirinin adlarının Cumhuriyet sonrası yazılan edebiyat incelemelerinde geçmediğinin altını çizer. Osmanlıca yazan gayrimüslüm yazarlar edebiyat tarihinden dışlanırken, Tanzimat sonrası yazılan Türk edebiyat tarihlerinde ele

39. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 144-45.

alınıp az çok kanonlaştırılan edebiyatçıların etnik kökenlerinin göz önüne alınmaması da ayrıca önemli bir olgudur: örneğin, Arap harfleri ile yazılmış ilk Türkçe romanın yazarı Şemseddin Sami Arnavut; Türk milliyetçiliğinin kurucu figürlerinden Ziya Gökalp Zazaydı. Simgeciliğe farklı ve özgün bir yorum getiren Ahmet Haşim' in anadili ise Arapçaydı. Mignon, gayrimüslim yazarlara ve şairlere uygulanan bu ayrımcılığın nedenini Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş doktrininde bulur: Türk milleti Mustafa Kemal'e göre Misak-ı Milli sınırları içinde yaşayan tüm halklardan oluşmuyordu; bu millete Hıristiyanlar ve Museviler dahil sayılmamıştı.[40] Tüm bunlardan yola çıkarak Mignon, Türk edebiyat tarihçiliğinde ve ulusal edebiyat tanımında dilin değil, dinin tek ölçüt olarak kullanıldığını belirtir.[41]

Bu kurguda Winchester'ın yerleştirmesindeki dijital ses kurgusal metinlerini deşifre etmekten öte şeyler söyler bize. İlk başta, dijital sesin öznelliğimize içkin yabancılığı çoğalttığı düşünülebilir. Oysa ben şunu öne süreceğim: Teknolojik olarak yeni kayıt etme ve sesi yeniden üretebilme teknolojileri, hatta bizim örneğimizde olduğu gibi orijinali olmayan bir kopya, bir tür *simulacrum*, bir sentetik seda olarak sesi mümkün kılan yeni araç ve yöntemler, olsa olsa halihazırda insan sesinin kendisinde var olan, ama otantiklik, bireysellik, dışavurum ya da biriciklik gibi halelerle gizlenmiş olanı ifşa ederler. Dolar sesi yeni baştan mümkün kılan yeni araç ve yöntemlerle ilgili şunları belirtir:

> Geçmiş yüzyılın en bariz ve mühim özelliklerinden biri, yeni ve daha önce görülmemiş bir ses deneyimini getirmiş olmasıdır. Aynı anda her yerde var olan bu deneyim, geri dönülemez bir biçimde ses kelimesinin anlamını değiştirmiştir. İlk zamanlardan beri her ses deneyimi, farklı oranlarda "gerçek kaynak"lardan gelen seslerle, teknik araçlar tarafından üretilen seslerin (örneğin "canlı kaynak"ları orada olmayan ve yalnızca yeniden üretilen seslerin), birbirinden ayrılamaz bir karışımıdır. Bu dev-

40. Lauren Mignon, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim, 2009, s. 22-23.

41. *A.g.y.*, s. 131.

rimin oranları baş döndürücü, etkileri her yerde ve çok güçlüdür. Tarihte ilk kez yalnızca sesin biricikliğini yakalamak mümkün olmamış, aynı zamanda yaygın ve herkesin parmaklarının ucunda oluvermiştir; tekil varlığı ve içselliği kopyalamak sıradan olmuştur ya da sıradan olmuş gibi görünmektedir.

Teknolojinin yeniden ürettiği şey, aslında tam da dilin seste ele geçiremediği ve tutamadığı özelliktir: tekrarlanamaz bir buradalığa tutunması. Sesin tekrarlanamaz var oluşu, kolayca tekrarlanabilir hale gelmiştir.[42]

"Okumak ve Yazmak Üzerine"de bilgisayar kolayca gürültü olarak yaftalabilecek kötü bir iletişim modeli kurmaktadır. Yazılı metni okumak için gerçekleştirdiği hecelemelerin ritmi aksak, hatta anlaşılmazdır. Bununla beraber akustik olanı orijinaline geri götürebilen de bilgisayar alfabesinde yalnızca 0'lar ve 1'lerden ibaret bu sentetik sedadır. Paradoksal bir biçimde, "öteki"nin sesini ve onun hakikatini duyuran gerçek, bir insan sesi değil de sentetik bir ses oluvermiştir. İmkânsız ama elzem mevcudiyetleri nakleden bir "ek", bir artık-gösterge'dir.

Bu sentetik seda, bu ses olmayan mıknatıs-ses, bize yazılmamış ve söylenmemiş tarihler, müphem gerçeklikler, gizli köşeler ve derin boşluklar, çokça tartışmalı hakikatler, hileli sözler, kayıp hikâyeler ve bastırılmış mevcudiyetler olduğunu "dile getirir".

"Okumak ve Yazmak Üzerine"de kültürel çevirinin manyetik topografyasına çekiliriz. Kültürel çevirinin alanında insan sesi zaten her zaman "mıknatıslı"dır, çünkü bağlılığı, istikrarı, sabitliği ve sürekliliği reddeder. Mıknatıslayan ve mıknatıslanabilir mıknatıs-ses, "tercüme edilemez olanı", yani bir yandan dile yabancı sözcükleri, bir yandan ise tüm dillerden öte sedaları imler, çünkü kültür ikili karşıtlıkları bertaraf eden bir dil çatallaşmasından, bir ses çeşitlemesinden başka bir şekilde kurul(a)maz ve yaşa(ya)maz. Kültürel çeviri üzerine çalışan sanat kuramcısı Sarat Maharaj, "çeviri" kav-

42. Mladen Dolar, "What's in a Voice", *Amber'07, Teknoloji Çağında Ses ve Tutunma: Beden İşlemsel Sanatlar Festivali* içinde, İstanbul: BIS - Beden-İşlemsel Sanatlar Derneği, 2010, s. 55.

ramının hem sonik hem de görsel olanı içerdiğinin altını çizerek şöyle yazar: "Sözcük ve imgenin anlamı ötesinde göstergelerin ağına takılmayan ve bu, şu ya da o biçiminde tümüyle deşifre edilip çözülemeyen sesler (*sound*) vardır."[43] Dolayısıyla "çevrilemez olan" bir eksik değer değildir.

"Okumak ve Yazmak Üzerine"de (na)mevcudiyetlerin kendi aralarında bir mücadelesi vardır: Her imge, her yazı kadar her ses ve her sözceleme (heceleme) de kaybın mevcudiyeti anlamına gelir. Dolayısıyla görsel ve işitsel dünyamızın ontolojik statüsünün sorgula(n)ması süreklidir. Dilse bu alanların başını çeker. Yerleştirmede görsel ve işitsel olanın anlamı fazlalık ile yokluk arasındaki el değiştirmeler üzerinden kurulur. İşte bu bizi "çevrilemez olan"ın alanına taşır. Yekpare Dil'de kıstırılamayan, Tekvücut'da zaprurapt altına alınamayacak bir sestir söz konusu olan.

Winchester, kimlik üretimi ve algısı üzerinden alfabelerin yapı-sökümünü başka bir yerleştirmesinde daha kullanır. Bu kez kültürel çeviri daha uç bir noktaya, daha radikal bir anlama doğru çekilmiştir. "İsimsiz (Kendinibeğenmişçesinesankibizdenöncehiçbirşeysöylenmemişçesinegillerden)" (2012) adlı, doğrudan Oğuz Atay'dan ödünç alarak gerçekleştirdiği bu "çokdilli" duvar yerleştirmesinde sanatçı, Atay'ın tek bir sözcükte gerçekleştirdiği cümle aşırılığını çoklu-alfabelere uyarlayarak yorumlamıştır. Atay'ın Türkçe yazdığı çoklu-sözcüğü Yunanca, Ermenice, Arapça, Latince, İbranice olarak beş farklı alfabe kullanarak yazmıştır. Atay *Tutunamayanlar* (1972) romanında icat etmiştir bu sözcüğü:

> Dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla ve kendini beğenmişçesine ve kendinibeğenmişçesinesankibizdenöncebirşeysöylenmemişçesinegillerden olmaktan korkmadan kapınızı yumrukluyoruz.[44]

Edebiyat eleştirmeni Murat Cankara, Winchester'ın bu duvar yerleştirmesi üzerine yazarken Oğuz Atay'ın yazımına da içkin olan

43. Sarat Maharaj, "Modernity and Difference: A Conversation between Stuart Hall and Sarat Maharaj", *Stuart Hall and Sarat Maharaj: Modernity and Difference* içinde, Londra: INIVA, 2001, s. 39-40.

44. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim, 1996, s. 551.

dilsel yabancılık hakkında şöyle yazar:

Peki Atay'ın sözcüğünü farklı alfabelerle yazmak ne anlama gelir? Bana göre bu tam manasıyla mükemmel bir ironidir. Tarihi boyunca en az on üç yazı sistemi kullanan Türkçenin bir zamanlar ağırladığı alfabeleri tek bir "olmayan-dil"le geri çağırmaktır. Tabir caizse bir yeniden kavuşma. İroni, bir kez daha, çoğalır, çünkü sözcük narsizmle bizden önce söylenenleri tanımama arasındaki ilişkiyi görünür kılar. Bizden önce Türkçe söylenenleri bilmeye istekliysek en önce dil ile alfabe arasındaki raslantısal ilişkiyi parçalara ayırmalıyız.[45]

Atay'ın Türkçede icat ettiği "sözcük-cümle"yi, imkânsız bir dille yeniden yazan Winchester, sanatın ve edebiyatın estetik ve politik gücünü ortaya koyar. Bu "imkânsız dil", Gilles Deleuze ve Felix Guattari'den ödünç alarak söyleyecek olursak, "minör sanat"tır.

Bilindiği gibi, Franz Kafka'nın romanlarını yeniden okuyup yorumlayan filozoflar, yazarın çalışmalarından hareketle majör edebiyatı doğrudan kendi içerisinden yıkan bir "minör edebiyat" önerisiyle gelirler. Deleuze ve Guattari'ye göre "minör edebiyat"la ilgili her şey politik ve manyetiktir: "Sıkıştırılmış dar mekânı her bir bireyde politikayla ilgilenmeye dair bir merak ve ilgi uyandırır. Bireysel endişe, böylece daha da fazla zorunlu, elzem ve artmış bir hal alır, çünkü tüm bir hikâye onun içinde titreşir."[46]

Bir kere mengenesi açılıp dil yersizyurtsuzlaştırıldığında, yerini mıknatıs-seslere bırakacaktır. Bu istisna ve müstesna sesler kurak dili ve çorak kültürü benzersiz bir yoğunluk ve derinlikle çınlatacak, formsuz bir dışavurumla dile zengin ve sonsuz anlamlar bahşedecektir.

45. Murat Cankara, "As If", *Dilek Winchester* içinde (sergi kataloğu), Atina: EMET, 2012, s. 67.

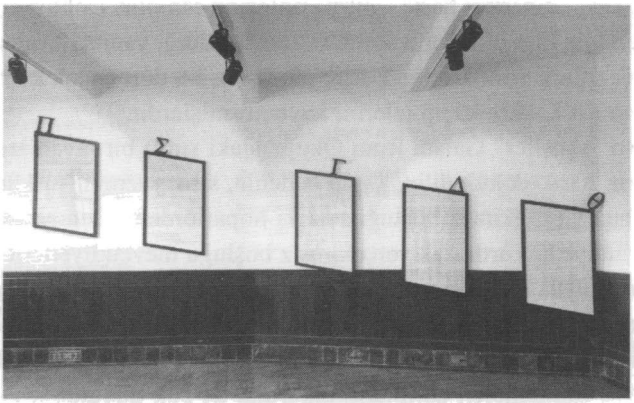
46. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 1986, s. 17.

Yerin Kulağı Varsa Yazının da Sesi Var!

Benliğin ve ötekiliğin yerini kültürel farkın aldığı ses peyzajı ve söz atlası, dillerin ve alfabelerin, sözlerin ve seslerin, aksanların ve hislerin, anlamların ve anlam-olmayanların bir değiş tokuşunu, dağılım ve yayılımını ihtiva eder.

Mıknatıs-ses, sesin başkalarının kulağıyla, yazısıyla, bedeniyle, kaydıyla taşınmasının ve nakledilmesinin ifadesi olabilir. Bunu mümkün kılansa benlik değil, ötekiliktir. İşitsel olan, kaynak ile kulak arasındaki git-gel yoluyla titreşerek bedenler ve diller üzerinde iz bırakır ve insan topluluğuna ve etkinliklerine gücünü bu şekilde aktarır.

Hayat okulunda çoksesli ve çoksesli bir dilbilgisi dersidir mıknatıs-ses. Winchester'ın "Ihlamur Ağacı (Yukarıdaki Vahşilerin Anısına)" (2018) adlı sesli yerleştirmesi dilin ve bedenin zamandan koparıldığı ve mekândan edildiğinin göstergesi Büyükada Rum Yetimhanesi'ni odağına alır. Yetimhanenin imge ve seslerini yıkık-dökük odalarından birinin içinden dışarıya, Galata Rum Okulu'nun eski bir sınıfına nakşeder. Yerleştirmenin çıkış noktası galeri mekânına dönüşmüş boş sınıfın büyük pencerelerinin bulunduğu duvarda ışıklı bir kutu içinde yer alan bir fotoğraftır. İçeriden, yetimhanenin yamuk penceresinden dışarıdaki ıhlamur ağacını izlediğimiz bir manzaradır bu. Sınıfın ince-uzun duvarlarından birine sıra sıra dizilmiş yamuk çerçeveler fotoğraftaki yetimhanenin yamuk penceresinin mekân ve zamandaki sürekliliğini sağlamış olurlar. Her birinin Yunan alfabesinden bir harfle "taçlandırıldığı" büyük boyutlu çerçevelerin içinde bomboş güzel yazı defteri ve müzik nota çizgileri yer alır. Ne çizgiler ne de yamuk çerçeveler geçmişi geri getirmeye muktedirdir. Düz çizgi ile yamuk form arasındaki tezat, resmi tarihle bellek arasındaki mesafe ya da boşluğu kapatmanın imkânsızlığını imler. Üzerlerinde birer harf taşıyan siyah çerçeveler duvarın bir köşesinden diğer köşesine irtifa kaybederek düşüyor gibidirler. Sanatçı yamuk çerçevelerin eğimine direnecek köşeli ya da yuvarlanan oval formlara sahip harfler kullandığından düşmeyecek gibi-



DİLEK WINCHESTER, "IHLAMUR AĞACI (YUKARIDAKİ VAHŞİLERİN ANISINA)", SESLİ YERLEŞTİRME, 2018.

dirler de. Çerçevelerin içindeki kâğıtlarsa bomboştur.

Winchester'ın yetimhanede yaşamış ve çalışmış kişilerin anılarından belli fragmanlara ve eski bir melodiyi de içeren binanın bugününden ses kayıtlarına dayanarak gerçekleştirdiği sesli yerleştirmesinin başlığı yetimhaneyle ilgili iki anıya dayanmaktadır. Uzun yıllar orada eğitmenlik yapmış Marika Haçu anılarında çocukların bahçedeki ıhlamur ağacı altında söylediği bir şarkıdan söz eder. Wilhelm Müller'in *Winterreise* (Kış Yolculuğu) adlı eserindeki şiirlerden –şiirlerin tümünü Schubert bestelemiştir– biridir "Ihlamur Ağacı". Romantik dönemin özlem ve hüzün gibi duygu yüklü temalarını barındıran şiir, sınıfın bir başka duvarında Yunanca, Türkçe, İngilizce ve Almanca olarak A4 kâğıt üzerinde, farklı karakter ve boyutta harflerle yer almaktadır. Şiirin altı-yedi dildeki çevirisinden çoklu bir derleme çıkar ortaya. Sanatçı farklı dillerden çevirileri alt alta koyarak diller arasındaki farkların yarattığı muğlak alana dikkat çekmiştir.

Yerleştirmenin parantez içinde verilmiş "Yukarıdaki Vahşilerin Anısına" altbaşlığı ise Yetimhane'deki çocukların sıhhi bakımını yapmış Heybeliadalı doktor Kriton Dinçmen'in bir anısına dayanmaktadır. Okuldaki çocukların sayısını sorduğunda Dinçmen'e ve-

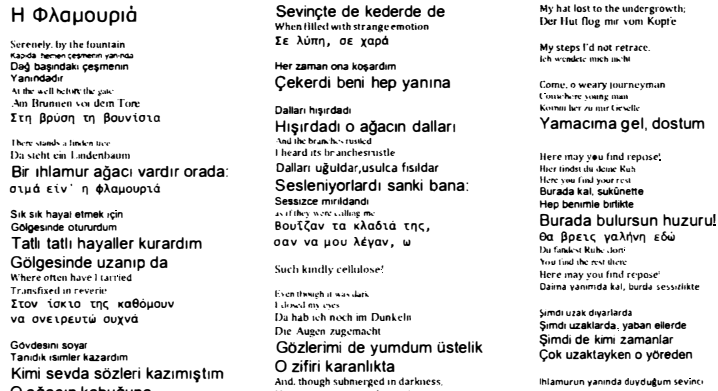
rilen sayı "diğerleri hariç" antrparantezine sahiptir. Doktorun "diğerleri"nin kim olduğunu sorması üzerine aldığı yanıtsa "Vahşiler" olarak adlandırdıkları dört çocuk olmuştur. Bu dört çocuk kullanılmayan üst katlara kaçıp izlerini kaybettirmişlerdir.[47]

Bu "vahşiler" Galata Rum Okulu'ndaki sınıfı bir tavan arasına çevirir. Kırık-dökük dilin, kayıp bedenin, silik yazının, suskun sözün buz gibi tekinsiz boşluğunda iki hoparlörden gelen sesler namevcudiyetleri artırarak yerçekimsiz boşluğu mevcudiyetlerle doldurur. Büyükada'daki yetimhanenin içinden ve dışından kaydedilmiş seslerle örülmüş, ürpertici bir uğultuyla başlayan ses asamblajı hışırtılar, gıcırtılar, tıkırtılar, çatırtılar, açılıp kapanan kapıların çıkardığı gümlemeler, adımların çıkardığı az çok duyulur sesler ve piyanodan yayılan kırık-dökük nağmelerle dinleyen için cismani seslere, ses zerrelerine dönüşüverir. Bu ses mıknatıslıdır, çünkü yerçekimine meydan okuyan moleküler bir güce sahiptir.

Derrida, "... işaretleyen ötekinin kulağıdır,"[48] der. Nietzsche ekseninde yazı ile otobiyografi arasındaki ilişki üzerine yaptığı bir konuşması sırasında, "imzalama", "işaretleme" (*sign*) sözcüğünü kullanmıştır. Aynı konuşmasında kulaktan farklılıkları algılayan bir organ olarak söz eder: "Ötekinin kulağı bana söyler ve benim otobiyografimin muhtevasını meydana getirir. ... Bir yazı ancak epey bir zaman sonra öteki tarafından imzalanır."[49] Filozof burada çağrı yönlendirilen üzerinde, hitap edilen kişi üzerinde duruyor. Çağrı yönlendirilen kişi (alıcı) kendi kulağıyla işaretler, diğerinin sesiyle ya da sözüyle değil.

Çok geç de gelmiş olsa, hiç bilinmez biri de olsa metni yazan "öteki"dir. Sanat çalışmasını üreterek ya da görerek, dinleyerek ve okuyarak imzayı atan "öteki"dir, bir başkasıdır. Bu şu anlama gelecektir: Okuyucu, izleyici ve/ya dinleyici olarak bize (miras) kalmış "öteki"nin yazısının, sesinin, sözünün, nesnesinin, sanat çalışmasının sorumluluğunu taşıdığına güvenilen tanıdık ya da tanımadık insanlar. Yani hepimiz, her birimiz.

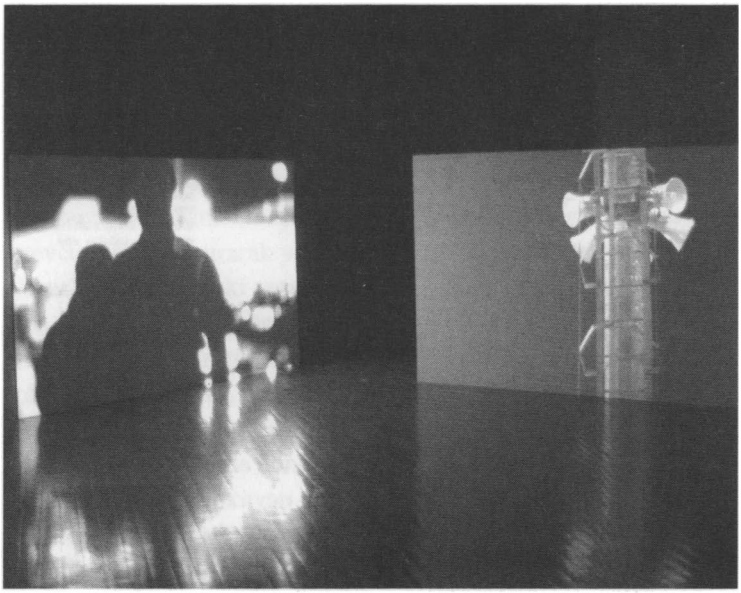
47. Akillas Millas, *Büyükada-Prinkipo Ada-i Kebir*, İstanbul: Adalı, 2014.
48. Derrida, *The Ear of the Other*, s. 51. 49. *A.g.y.*


Η Φλαμουριά
Serenely by the fountain
Kazda hemen çeşmenin yanında
Dağ başındaki çeşmenin
Yanındadır
At the well before the gate
Am Brunnen vor dem Tore
Στη βρύση τη βουνίσια
There stands a linden tree
Da steht ein Lindenbaum
Bir ıhlamur ağacı vardır orada:
σιμά είν' η φλαμουριά
Sık sık hayal etmek için
Gölgesinde otururdum
Tatlı tatlı hayaller kurardım
Gölgesinde uzanıp da
Where often have I tarried
Transfixed in reverie
Στον ίσκιο της καθόμουν
να ονειρευτώ συχνά
Gövdesini soyar
Tanıdık isimler kazardım
Kimi sevda sözleri kazımıştım
O ağacın kabuğuna
Its bark bears the impression
Of my knife and sweetheart's name;
Εχάραζα στη φλούδα ονόματα ιερά
Kabuğuna tanıdık isimlerkazar
Ve üzüntülü ya da sevinçiyken
Sevinçte de kederde de
When filled with strange emotion
Σε λύπη, σε χαρά
Her zaman ona koşardım
Çekerdi beni hep yanına
Dalları hışırdadı
Hışırdadı o ağacın dalları
And the branches rustled
I heard its branches rustle
Dalları uğuldar,usulca fısıldar
Sesleniyorlardı sanki bana:
Sessizce mırıldandı
as if they were calling me
Βουΐζαν τα κλαδιά της,
σαν να μου λέγαν, ω
Such kindly cellulose!
Even though it was dark
I closed my eyes
Da hab ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht
Gözlerimi de yumdum üstelik
O zifiri karanlıkta
And, though submerged in darkness,
My eyes were screwed up tight.
A gust full in my face
The cold wind blew
straight into my face
Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht.
My hat lost to the undergrowth;
Der Hut flog mir vom Kopfe
My steps I'd not retrace.
Ich wendete mich nicht
Come, o weary journeyman
Oswa bir genç yorgun
Komm her zu mir Geselle
Yamacıma gel, dostum
Here may you find repose!
Hier findst du deine Ruh
Here you find your rest
Burada kal, sükûnette
Hep benimle birlikte
Burada bulursun huzuru!
Θα βρεις γαλήνη εδώ
Du findest Ruh, dort
You find the rest there
Here may you find repose!
Dairna yanımda kal, burda sessizlikte
Şimdi uzak diyarlarda
Şimdi uzaklarda, yaban ellerde
Şimdi de kimi zamanlar
Çok uzaktayken o yöreden
Ihlamurun yanında duyduğum sevinç
bulamıyorum
O ihlamur ağacının
Yanında duyduğum mutluluğu
Bulamıyorum
Kulaklarımda daima
Aynı fısıltıyı duyuyorum
Θα βρεις γαλήνη εδώ

DİLEK WINCHESTER, "IHLAMUR AĞACI (YUKARIDAKİ VAHŞİLERİN ANISINA)", SESLİ YERLEŞTİRME, 2018.

Bir bakıma, Derrida'nın "işaretleme" diye tariflediğini, başka tür bir "semiyotik gösterge" olarak yorumlayabiliriz. Bu bölümde nefesten, ilk çığlıktan başlayıp bellek yitiminin yarattığı öznenin çıplak sesinden devam ederek çoksesli, çoksözlü, çokalfabeli yazıya ve sese ulaştık. Artık-gösterge olan mıknatıs-ses, sessizlik ile suskunluğun, kakofoni ile gürültünün, dil ile dil-olmayanın ne olduğunu düşünmeye başlamamıza neden olur. Mıknatıs-ses, (kayıp) yazı ve (yitik) ses olarak başkalarının enerjisiyle yoğun bir rezonans olarak tarihe ve kültüre, toplumsal belleğe ve topluluğa aittir.

Yetmiş iki dilin konuşulduğu Babil Kulesi'nin dolambaçlı merdivenlere sahip sarmal mimarisi tesadüfi değildir. Çağlar kadar eski bir (bilimsel) rivayete göre, en güzel ses spiral formdan çıkar. Dil de söz, ses ve yazı olarak kendisinden çıkmalı, başkalarının linguistik ve akustik dünyasına, başkalarının dillerine ve bedenlerine geçerek mıknatısla(n)malıdır. Bir sonraki bölümde göç hareketleri çerçevesinde "sesin göçü"nü haritalandırmaya çalışırken başucu sözcüğüm "mıknatısla(n)ma" olacak.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "LIMINAL CROSSING / EŞİKSEL GEÇİŞ",
VİDEO YERLEŞTİRME, DETAY, 2009

4

Sesin Göçü

> Ritimler. Ritimler. Hem ifşa ederler hem de gizlerler. ... Ritim: Kent'in müziği, kendi kendini dinleyen bir manzara, kesintili bir toplamın şimdiki zamandaki imgesi.
>
> – Henri Lefebvre[1]

> Göz yalnızca bu denizin yüzeyini bilir: kulağın derinliği onun derinliğini anlayabilir ancak.
>
> – Richard Wagner[2]

Bana "ses göç etmiş," demişti oldukça bilinen Uygur Türkü bir doktor. İbn-i Sina'nın yöntemlerine dayanan tekniğiyle kalp ritmim de dahil bedenimi dinledikten sonra. Hele de söz ağzından fısıltıya yakın sakin ve yumuşak bir ses tonuyla döküldüğünden daha bir ruhani gelmişti bize anlamı, yani bana ve bana eşlik eden arkadaşıma. Sonra modern tıp da doğruladı doktorun sözünü, ama datalarla dolu kuru ve soğuk bir kâğıt üzerinde. Sorunum zaten bildiğim başkaca şeylerle birlikte aslında yüksek tansiyondu.

Beden hareket eder, devinir ama aynı zamanda ses de çıkarır. Bir ritimler bütünüdür: kalbin ritmi, nefesin ritmi ve sinir sisteminin ritmi. Bu biyolojik ritimlerin her biri farklı ve değişken tempolarla (vuruş) çevremizdeki tesadüfi ya da programlanmış diğer ritimlere katılır, onlarla birlikte ya da onlardan ayrı, hatta onlara karşı işler.

1. Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Londra, New Delhi, New York ve Sydney: Bloomsbury, 2013 (1992), s. 45; Türkçesi: *Ritmanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul: Sel, 2017.

2. Alıntılayan Douglas Kahn, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, s. 246.

Uygurlu doktor bedenimi bir ses haznesi olarak düşünmüş, o hazneden yayılan ritimleri dinleyerek tanısını koymuştu. "Ses göç etmişti," çünkü bedenimin sesleri olması gerektiği yerde değildiler, olması gerektiği gibi ritim tutmuyorlardı. Aslında her şey seste ve sesle başlamıyor mu? Bebek anne karnında ses içinde, sesle büyür, sese doğar çocuk ve ilk çığlığı gelir. Deborah Kapchan bunu çok güzel bir şekilde ifade ediyor:

> İlk önce sesler: voşşşş tıssss tammmm tammm tammm.
>
> Beden bedenin seslerine uyanır. Dölyatağı *uid*inin okyanusunda kan ve kalp ritimleri. Bir başkasının bedeni –annenin bedeni– ama aynı beden. Annenin ve çocuğun bedeni, simbiyozun sesi.
>
> Voşşşş tıssss voşşş kırrrr. Büyük dalganın gümbürtüsü. Dölyatağı boynu açılır, bir pasajdan geçilir, bir giriş açılır. Eşikler ses verirler. Çocuk görünür; ayrıdır, ama sesle ve duyumla bağlıdır.
>
> Akan kan kalbe girip çıkarken, tekrarlı vuruşunu bedenin nehir kollarında bularak vızıltısını yineleyip durur, ama yeni bir ses duyulur – burnun ebediliğini süpüren havanın sesi, nemli rüzgârda bir hava yolu ve sonra soluk borusu boyunca broşlardaki silialar titreşir, hava keseciği küçük akordeonlar gibi atar. Nefes. İçeriyi ve dışarıyı birbirine bağlayan eter.
>
> Gerilen kasların, kaburga arasının sesi.
>
> Havayı salan eklemlerin sesi, pat, çat.
>
> Ve sonra, hava ses tellerini geçerken insan sesi; kesik kesik bir nefes, bir çığlık, bir figan, bir feryat.
>
> Beden sesle ve seste başlar. Bedenin sesi ötekinin sesidir, ama aynı zamanda aynının da sesidir. Daha en başından öznellik öznelerarasılıktan ortaya çıkar, biri birçoklarından doğar. Hep birlikte ses veririz. Psikanalist Julia Kristeva bunu *chora* olarak adlandırır – sesin, biçimin ve duyumların hiç kimseye ait olmadığı, öylece oldukları bir mekânın sürekliliği, annenin sesi, çocuğun sonik evi.[3]

Beden müziğin de kökenidir. 1970'lerde "ses peyzajı" terimini ortaya atan Kanadalı besteci ve teorisyen R. Murray Schafer, nabzın

3. Deborah Kapchan, "Body", *Keywords in Sound* içinde, haz. David Novak ve Matt Sakakeeny, Durham ve Londra: Duke University Press, 2015, s. 33. Ayrıca bkz. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982 ve *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984.

müzikteki tempo üzerinde güçlü bir etkisi olduğunun altını çizer; metronomun icadından önce tempolar nabza göre belirlenmiştir. Müzikte coşkun vuruş (*frenetic beat*) ile yavaş vuruş (*saturnine beat*) arasındaki fark sesin bu ses düzenleyici aletin ritminden ne kadar yakın ya da ne kadar uzak düştüğüne bağlı olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla kalp ritmiyle uyumlu tempolar insanoğlunun doğrudan başvurup yararlandığı ritimler olagelmiştir.

Schafer'ın aktardığına göre, Avustralya yerlilerinin müziğindeki ritimleri inceleyen Catherine Ellis, temel davul vuruşunun her zaman normal nabız atışına yakın olduğunu keşfetmişti. Aynı durum Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'ndeki "Neşeye Övgü" parçası için de geçerliydi. Bestecinin orijinal metronom ölçüsü olarak belirlediği dakikada 80 vuruş, normal bir kalp ritminin temposuyla (dakikada 60 ile 80 vuruş arası) uyumludur. Ayrıca bu beste için farklı orkestra şeflerinin belirlediği performans tempoları değişken olmaktaysa da her şekilde kalp ritminin normal olarak addedilen sınırları içinde kalmıştır.[4]

Bedenin sesleri ile müzik arasındaki ilişkiden söz ederken çağdaş müziğin öncülerinden John Cage'in meşhur deneyiminin akla gelmemesi düşünülemez. Cage, Harward Üniversitesi'nde "yankısız oda"ya (ses geçirmez oda) girdiğinde mutlak sessizliğin olmadığını keşfetmiştir. Odada biri yüksek diğeri düşük perdede iki farklı ses duymuştur müzisyen. Bu seslerin neler olduğunu orada çalışan mühendise sorduğunda ise yüksek olanın çalışan kendi sinir sistemi, düşük olanınsa bedenini dolaşan kan olduğunu öğrenir. 1957 yılında Chicago'da Music Teachers National Association'daki bir konuşmada yaşadığı bu deneyimle ilgili şunları söyleyecektir: "Boş bir mekân ya da boş bir zaman diye bir şey yok. Her zaman görülecek bir şey, duyulacak bir şey var. Aslında, şimdi burada sessiz kalmayı deneyelim, yapamayız. ... Ben ölene kadar sesler olacak. Ben öldükten sonra da olacak."[5]

4. R. Murray Schafer, *Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books, 1994 (1977), s. 227.

5. John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Cambridge, Mass. ve Londra: The MIT Press, 1967, s. 8.

Dolayısıyla bedensel sesin ritimleri vardır. Ritimlerse, Henri Lefebvre'in *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (1992) adlı küçük ama önemli kitabında ele aldığı gibi, yalnızca doğal, somut ve biyolojik değildir, aynı zamanda soyut, ideolojik, toplumsal, kültürel, mekanik ve teknolojiktir de. Lefebvre kitabında yeni bir bilim dalı, yeni bir bilgi alanı olarak "ritimanaliz"i önerirken şöyle yazar: "Nerede yer, zaman ve enerjinin kullanımı varsa, orada ritim vardır."[6] Marksist teorisyen, ritmi zaman ile mekân arasındaki karşılıklı ilişkinin kavşak noktasına yerleştirerek müzik, tüketim, düzen, medya ve modern kapitalist kent üzerinden toplumsal dünyamızın "ritimanalizi"ni tutmaya girişir. Lefebvre'in kavramsallaştırmasında ritim zamanın, hareketin ve oluşun yekpare inşasının diğer adıdır. Dolayısıyla kurulu saat tarafından düzenlenmiş resmi zaman ile yaşanan zaman arasındaki ayrımı gözetmek elzemdir.

Buradan hareketle, kitabın bu bölümünde ritmi, bir ölçüde "mıknatıs"ın bir diğer adı olarak düşünerek Ergin Çavuşoğlu'nun çok ekranlı video yerleştirmeleri eşliğinde "sesin göçü"ne odaklanacağım. Çavuşoğlu'nun sanatsal pratiğinde temel odak noktası, bir yerin ya mekânın incelenmesi olduğu kadar o yerin ya da mekânın hem mekânsal hem de zamansal olarak galeri mekânına hareketli görüntülerle, sesle, sözle, dille ve müzikle taşınması ve taşındığı mekânda yeniden üretilmesidir. Bu taşıma eylemiyle bir yere ya da mekâna ilişkin sınırları, limitleri ve sınır geçişlerini çoklu ekranların arasından geçerek yol alan izleyiciler/dinleyiciler yolculuk, hareket ve göçün farklı biçimleri üzerine düşünmeye yönlendirilir.

Video yerleştirmelerin bizzat izleyiciler tarafından deneyimlenmesinde sanatçı için İspanyol şair Federico Garcia Lorca'nın *duende* kavramı önemlidir. Lorca'nın özellikle Güney İspanya'nın roman kültüründen, Flamenko müziği ve boğa güreşlerinden hareketle ortaya attığı ve İspanyolcadaki sözcük anlamı "ruh" olan terim, sanattan izleyicisine doğru uzanıp onu hareket geçiren cezbedici karanlık bir ruh ya da sarsıcı gizemli bir güçtür. Buenos Aires'de 1933 yılında yaptığı "Play and Theory of Duende" başlığıyla bilinen ko-

6. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 25.

nuşmasında, tüm sanatların *duende* üretebildiğini söylemekle birlikte, bunu özellikle performans sanatlarıyla ilişkilendirir. Lorca'ya göre sanatçı, sanat çalışması ve izleyici arasındaki yoğun bir duygu durumu, bedensel bir deneyim olan *duende* en etkin biçimde müzik, dans ve sözlü şiirde (basılı metin olarak şiirde değil) ortaya çıkar, çünkü formları sürekli olarak büyüyen ve azalan ve kontürleri şimdiki zamanda çizilen bu sanat biçimlerini yorumlamak için yaşayan bir beden, şimdide bir mevcudiyet gereklidir. Lorca yaşam ile ölüm arasındaki gerilimden beslenen *duende*'nin boğa güreşi sırasında atılan "Oley" çığlığında, Arap müziği dinlerken ağızdan dökülen "Allah, Allah" nidalarında olduğunu söyler.[7] Çavuşoğlu ışık ile gölge, aydınlık ile karanlık, ses ile gürültü, görünürlük ile görünmezlik arasındaki gerilimler üzerinden işleyen görsel ve işitsel formlarıyla Lorca'nın kavramsallaştırdığı duygu yoğunluğunu ve bedensel deneyimi çoklu-ekranlarla galeri mekânına taşımıştır.

Benim önerdiğim "mıknatıs" kavramı da benzer bir biçimde sanatçının performatif çalışmalarının temel çıkış noktasını izleyici/dinleyici ile birlikte düşünmek ve değerlendirmek için devreye giren kavramsal bir araçtır. Sanatçının performatif video yerleştirmelerinde izleyici ile mekân arasındaki ilişki mekân, zaman ve bedenlerin karşılıklı etkileşim sürecinin bir bütün olarak algılanmasını gerekli kılar. Bakan/duyan ile bakılan/duyulanın eşzamanlı birlikteliği, mekânı zaman içinden, zamanı da mekânın içinden okuma olanağı sağlar.

Çavuşoğlu'nun çalışmalarında ne doğa ne de kent statiktir, tam tersine dinamiktirler. Hareket halindeki bedense bir ev, bir nesne ya da bir karakterin dışavurumu olarak değil de bir devinim, bir oluş olarak karşımıza çıkar. Çavuşoğlu'nda şiirsel ve kimi zaman da teatral bir dille bireysel hikâyelerin çoğu zaman toplumsal ve kültürel güçlerin arka planı olduğunu gözlemler ve deneyimleriz. Sanatçının kendi göç hikâyesinin de filmlerinin akışkan dokusuna form verdiği

7. Bkz. Federico Garcia Lorca, "Play and Theory of Duende", *Search of Duende* içinde, haz. Christopher Maurer, New York: New Directions, 2010, s. 56-71.

düşünülebilir. 1968 yılında Bulgaristan'da doğan Çavuşoğlu, ilk klasik sanat eğitimini Sofya'da tamamladıktan sonra önce İstanbul, ardından da Londra'ya gitmiş ve bu kente yerleşmiştir.

Lefebvre'in tartıştığı gibi[8] ritim, değişim ve tekrar, kimlik ve fark, süreklilik ve karşıtlık sorunsallarını gündeme taşıdığına göre, "sesin göçü" dilsel/görsel temsile ve iletişime alternatif olacak farklılığın harekete geçmesi, başkalığın devinim kazanmasıdır. Çavuşoğlu mekânda hareketin ritmini bulmak için ustalıkla sesi ve imgeyi "göç ettirir". Videolarında sadece insanlar değil, nesneler, sesler ve fikirler de "göç eder". Dolayısıyla mekân, zaman, eylem, hareket ve ses yapılarının bir galeride düz-çizgisel olmayan bir zamansallıkta yeniden örgütlenmesi mekâna yerleşmenin ve mekânda hareket halinde olmanın ne anlama geldiğini ve gelebileceğini düşünmek için gerekli eleştirel kanalları sağlar. Seslerin mekânı yoktur, çıplak gözle görülemezler, ancak bir kere duyulduklarında onları hareketlere bağlamakta başarılı oluruz. Böylece bize hareketlerle ilgili bilgiler vermeye, onları görünür/görünebilir ve bilinir/bilinebilir kılmaya başlarlar. Sanatçının çalışmaları ses, söz, müzik ve ekstra-müziğin farklı tür mekânların kavramsallaştırılmasında işlev üstlenebildiğini gündeme taşımakla kalmaz, aynı zamanda beden, kimlik, topluluk ve zaman arasında farklı ilişkilerin icrasında da rol oynadıklarını ortaya koyar. Düzenin (sınırlar) ve anlamın (dil) yanında, içinde, etrafında ve ötesinde gezinen ses ve imge tabi oluşu, karşılıklı bağımlılığı, istikrarı, ahengi ve kalıcılığı yeniden sorgulamamıza neden olur.

Ritimanaliz

Lefebvre'in sosyal bilimlere teorik düzlemde en önemli katkısı hiç şüphesiz mekânın doğal değil, toplumsal olarak üretildiği fikri olmuştur. *Mekânın Üretimi* adlı önemli kitabında bu üretimi üç temel düzlemde ele alıyordu teorisyen: Mekânsal pratikler, mekânın temsilleri ve temsilin mekânları. *Rhythmanalysis*'de ise bu kez zamana

8. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 87.

odaklanır, ama zamanı yine mekânla birlikte ve mekânla etkileşim içinde düşünür.

Lefebvre "ritimanaliz'i, yeni bir bilim dalı, bilginin yeni bir alanı olarak öneririrken bu yeni alanı "pratik sonuçları ile birlikte ritimlerin analizi" olarak tarif eder.[9] Ona göre ritim, zaman ve mekânda gerçekleşen yineleme ve tekrardan ayrı düşünülemez.[10] Ritimanaliz" zamanı biçimlendiren, mekânı ve bedeni üreten kapitalizmin ördüğü toplumsal yaşamımızı anlamak için elzem bir uğraştır, çünkü politik iktidar zamanı, tarihi ve çizelgeleri kullanmayı ve manipüle etmeyi iyi bilir. Teorisyen de genel ile kısmi olan arasında gerçekleşen çekme-itme arasındaki değiş tokuşları ritimlere ve tempolara bakarak araştırmayı amaçlar.[11]

Modern iktidar, toplumsal bedenin çok ahenkli formunu ve sesini tektipleştirir, onu düzenler ve işletir. Kapitalizm iş ve görev verdiklerinin (bireyler, gruplar, tüm toplum) yayılımını belirlemek adına bedene yekpare bir ritim verir. Başka bir deyişle, çeşitlilikte homojen bir bütün inşa edilir. O nedenle harekete geçirici bir kurgudan söz etmek gerekir. Ben bu kurgunun bileşenleri olan resmi ve ampirik, biyolojik ve psikolojik, politik ve askeri, ekonomik ve toplumsal, estetik ve kültürel ritmi (beden, müzik, matematik, tüketim, politika, medya ve kent) "mıknatıslı" (*magnetic*) olarak tarifliyorum.

Lefebvre, Catherine Regulier ile birlikte yazdığı ve *Rhythmanalysis* kitabında yer alan "Attempt at the Rhythmananalysis of Mediterranean Cities" (1986) adlı makalede "düşünceleri, hisleri ve izlenimleriyle merak içinde Akdeniz'in büyük kasabalarının sokaklarında dolaşan"[12] "ritimanalizci"nin portresini şöyle çizer:

> Mekânlardan çok zamanlara, imgelerden çok ruh hallerine, belirli olaylardan çok atmosfere daha duyarlı olan [ritimanalizci], sözcüğün tam anlamıyla ne psikolog ne sosyolog ne antropolog ne ekonomisttir; ancak bu alanların her birini kendi ile sınırlar ve uzmanların kullandığı enstrümanlardan yararlanmayı bilir. Böylece bu farklı alanlarla ilişki içinde di-

9. *A.g.y.*, s. 13. 10. *A.g.y.*, s. 16. 11. *A.g.y.*, 31.

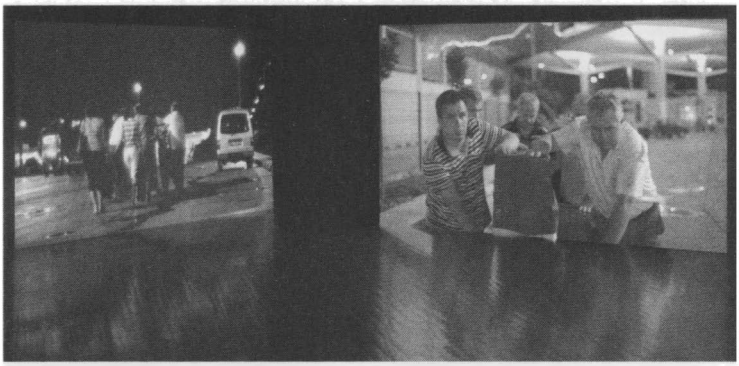
12. Henri Lefebvre ve Catherine Regulier, "Attempt at the Rhythmanalysis of Mediterranean Cities", *Rhythmanalysis* içinde, s. 94.

siplinler ötesi bir yaklaşımı benimser. Her zaman "kulak verir" ama yalnızca sözcükleri, söylemleri, gürültüleri ve sesleri duymaz; bir evi, bir sokağı ya da bir kasabayı, bir senfoniyi ya da operayı dinler gibi dinleyebilir. Tabii ki müziğin nasıl bestelendiğini, kim tarafından ve kim için icra edildiğini bilmenin peşindedir. Bazı yazarların New York'u karakterize etmek için polis sirenlerinin gürültülerine, ya da Londra'yı betimlemek için meydanlardaki insan seslerinin uğultularına ve çocuk seslerine başvurmalarında olduğu şekilde bir kasabayı basit bir öznel nitelikle karakterize etmekten kaçınacaktır. Zamana (tempoya) ve dolayısıyla yineleme ve böylece zamandaki farklara karşı dikkatli bir halde, kendisini bütüne bağlayandan zihinsel bir eylem yoluyla ayrılır: ismini zikredecek olursak, ritimden ve onun bağlılıklarından. Yalnızca insan etkinliklerini gözlemlemez, aynı zamanda bu etkinliklerin açıldığı ve yayıldığı zamansallıkları da (*entend* sözcüğünün ikili anlamında: farkına varmak ve anlamak olarak) duyar.[13]

Dolayısıyla genel olan ile kısmi olan arasındaki çekme-itme alışverişine dayanan bu mıknatıslı geçişlilik bir "ritimanalizci" olarak düşünebileceğimiz Ergin Çavuşoğlu'nun video yerleştirmelerinde çeşitli boyutları ve grift gerçeklikleriyle çıkar karşımıza. Video yerleştirmelerde farklı ya da benzer ritimlerin eşzamanlı varoluşlarının, onların ayrışma ve farklılaşmalarının dünyamızı ördüklerini fark ederiz. Sanatçı mekânı zaman ile "yontarak" bizi olayların, durumların ve tempoların içine de çeker, dışına da atar, etrafa da saçar. Böylece imge ile ses, görsel olan ile işitsel olan, izleyici/dinleyici ile çevre arasındaki rezonansı inceler. Mekân, zaman ve cismaniliğin karşılıklı etkileşim içinde algılandığı videolarda bakan/duyan ile bakılan/duyulanın eşzamanlı birlikteliği, mekânı zaman içinden, zamanı da mekânla birlikte okuma olanağı sağlar; çünkü Lefevbre'in yazdığı üzere,

> ... hiçbir kamera, hiçbir görüntü ya da bir dizi görüntü bu ritimleri tek başına gösteremez. Aynı oranda tetikte olan gözler ve kulaklar, bir baş ve bir bellek ve bir kalp gerektirir. Bellek mi? Evet, yoksa geçici bir andaki şimdiyi yakalayabilmek, anların içinde, muhtelif ritimlerin devinimleri içinde onu tesis edebilmek için. Diğer anların ve tüm saatlerin hatırası

13. Lefebvre ve Regulier, *a.g.y.*, s. 94-95.

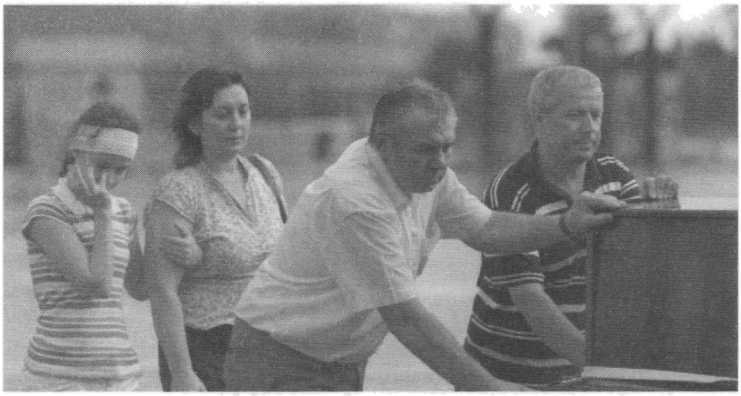


ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "LIMINAL CROSSING / EŞİKSEL GEÇİŞ", VİDEO YERLEŞTİRME, 2009.

vazgeçilmezdir, sırf bir referans noktası olarak değil, şimdiyi yalıtmak ve *özneler* ve *nesneler*, öznel durumlar ve nesnel çokluklardan meydana gelen şimdiyi tüm çeşitliliğiyle *yaşamak* için.[14]

Film ve video sanatı her şeyden önce bir ritim sanatıdır ancak ritim dediğimde, geleneksel sinema sanatının temelini oluşturan çerçevede donmuş mekân-zaman birlikteliği yoluyla zamanın hareketin boyunduruğu altına alınmasını ve böylece doğrusal ilerleyen bir ritimler toplamının elde edilmesini kastetmiyorum. Tersine ritim, Lefebvre'in izinden giderek söylersek, zamanın ve mekânın daha özgür ilişkisellik modelleri çerçevesi içinde incelenmesidir. Lefebvre ve Regulier şöyle yazmışlardı: "...tüm ritimler zamanın, yerel bir zamanın ya da, başka bir şekilde söyleyecek olursak, geçici bir zamanın, mekânla olan ilişkisini ifade eder. Ritim her zaman için öyle ya da böyle bir yere –bu bir kalp, kirpiğin titreşmesi, kentteki hareket ya da valsdeki bir tempo olabilir– kendi yerine bağlıdır. Bu onun zaman olmadığı, başka bir deyişle, bir hareketin ya da oluşun görünümü olmadığı anlamına gelmez."[15] Dolayısıyla biraz sonra daha detaylı bir biçimde inceleyeceğim üzere, Çavuşoğlu'nun ça-

14. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 45.
15. Lefebvre ve Regulier, *a.g.y.*, s. 96.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "LIMINAL CROSSING / EŞİKSEL GEÇİŞ", VİDEO YERLEŞTİRME, DETAY, 2009.

lışmalarında görsel ve işitsel anlatının çattığı mekân kesin sınırları olan bir geometri, koordinat sistemi olarak algılanan bir gerçeklik değildir. Zamanın temposunu verdiği kendi içinde çatallı ve geçici anları barındıran tarihlerin ve referansların hareketli ve akışkan bir mevkisi olarak çıkar karşımıza.

"Eşik-Ses": Çalın(a)mayan Piyano

Kâinatın ritmi bir mıknatıs gibidir; birleştirir de ayırır da, çeker de bırakır da. Lefevbre'in önerdiği "ritimanaliz", her şey bir yana, parçacıklardan galaksilere kadar uzanan devasa bir alanda kâinatın tektonik bir gücü olduğunun farkında olmak demektir. Bize her şey duruyormuş gibi gelebilir, oysa gerçek bunun tam tersidir. Hiçbir şey sabit değildir; altımızdaki toprak, dağlar ve denizler sürekli hareket halindedir. Modern gündelik yaşamımızda da bu durum karşılığını bulur: İnsanlar kadar nesneler ve sermaye de bir yerden diğerine, bir coğrafyadan diğerine hareket eder ve ettirilir. Siyasi, ekonomik, toplumsal ya da kültürel yapılar şeylerin, dillerin ve bedenlerin koordinatlarını an ve an (yeniden) çizerler. Bize kalansa bu çekme-itme gücüyle yoğun manyetik alanda sınıflandırıcı, düzen-

leyici ve mevzilendirici yapıların farkında olmaktır. Çavuşoğlu çalışmalarında bu yoğun manyetik alanı görsel ve işitsel olarak haritalandırır. Transit bir arka planın önünde bireysel hikâyelerin, mimarilerin, nesnelerin ve sermayenin ritim bulduğu sanatçının videolarında bedenler, nesneler, diller ve sesler karşılaşırlar, yakınlaşırlar, kimi zaman birleşir kimi zamansa birbirlerinden ayrı düşerler.

Otobiyografik öğeler de taşıyan "Liminal Crossing" (Eşiksel Geçiş, 2009) başlıklı iki ekranlı video yerleştirmede 1989 yılında Bulgaristan'daki Türk azınlığın Türkiye'ye zorunlu göçü iki ülke arasındaki sınırda taşınan bir piyano üzerinden anlatılır. Sanatçının kız kardeşine ait piyano ailenin Türkiye'ye göçü sırasında geride bırakılmıştır. İki büyük ekranlı video yerleştirmede yağmurlu bir günde beş erkek, siyah bir piyanoyu Bulgaristan'daki gümrük kapısından Türkiye'deki gümrük kapısına doğru itmektedirler. Onlara eşlik eden biri genç, diğeri orta yaşlı iki kadının ellerinde ise birer bavul vardır. Çevre sesi dışında piyanoyu çekenlerin yaptıkları konuşmaları duyarız duymasına, ama trafiğin ve yağmurun sesi bu konuşmaları boğup adeta mırıltılara çevirdiğinden içeriğini net bir biçimde anlamlandıramayız.

Mırıldanma, sözcüklerin telaffuz edildiği an ağızda ezilip yutulması anlamına gelir. Düşük frekansa sahip olduğundan duyulup deşifre edilmesi en zor seslerden olmakla birlikte mekândaki yolculuğu yüksek frekanslı seslere nazaran çok daha kolay ve sorunsuzdur. O nedenle sözün bir mırıltıya dönüşmüş olması bir yandan hareket halindeki öznenin dilinin bocaladığını, sözcüklerinin tereddütle havada öylece asılı kaldığını imler, diğer yandan ise onun sesini geleceğe atar. Taşınan piyanoysa tümüyle sessizdir ya da daha doğru bir ifadeyle söyleyecek olursak üzerine yerleştirildiği uzun ince plakanın altındaki tekerleklerin beton zeminde çıkardığı sesler dışında bir ses vermez, veremez. Tekerleklerin sürtünme ile çıkardığı gürültü, zorlu göç yolunun ve hareket halindeki yorgun bedenlerin sesi olur. Piyanoyu iten adamların dinlenmek için durduğu kısa süre zarfında genç kızın piyanonun kapağını kaldırıp tuşlarına bastığını görürüz, ama sahneyi oldukça uzaktan izlediğimizden piyanodan ses çıkıp çıkmadığını duyup anlamamız mümkün olmaz.

Bir sınırdan diğerine doğru çekilen, bir ülkeden diğerine doğru itilen piyano kişisel ve kültürel kimliklerin daha göçün gerçekleştiği anda müzakere edilmeye başladığını anlatır. Hareket halindeki bellek, öğrenilen yeni şeyler, bastırılan eski bilgiler, yasaklanan nostaljiler, somut alışverişler ve kültürel devinimler daha sınır geçerken devreye girer.

"Liminal Crossing", sıradanmış gibi görünen bir sınır geçişine bir başkalık zerk ederek bilineni tekinsizleştirir. Hiç şüphesiz piyano göçmen için bir nesneden fazlasıdır. Adeta kimliğinin bir uzantısı olarak göçmenin geçmişinin, şimdisinin ve geleceğinin taşıyıcısı bir bavul gibidir. Irit Rogoff, yaygın bir biçimde ele alındığı şekliyle, bavulun somut bir geçmiş ve nostaljik bir iz olarak okunması fikrine mesafe koyar. Jacques Derrida'dan hareketle bavulun bir gösterge olarak anlamın çatallaşmasını gündeme getirdiğini düşünür: Bir yarısı "orada değil"dir, diğer yarısı ise "o değil"dir.[16] Buradan hareketle Rogoff, bavulu yer değiştirmenin ya da yerinden edilmenin "sıfır noktası" olarak, tüm aşinalıkların kaybedildiği, tüm bağlılık örgülerinin yitirildiği, değişim ve farklılığın yaşamı biçimlendirmeye başladığı bir ilk an olarak okumaya girişir.[17] Piyano da bir "eşik-ses" olarak, bir tür "görsel hoparlör" olarak yaşanan andan böyle bir kopuşu ifade eder.

Sahipleri gibi, piyano da ne oraya ne de buraya aittir. Göçmenin bedeni farklı tempolardan meydana gelen manyetik bir bölgedir; bir ayağı oradaysa diğer ayağı bir başka yerdedir. Piyano sesin ve müziğin sınır dinlemeyen yanının "kararsız bir göstergesi"dir; Derridacı anlamda bir "ek"tir, bir "ilave"dir (*supplement*). O zamana değin biriktirilmiş hikâyeleri ve yaşanmış deneyimleri tümüyle yeniden kurmanın mümkün olmadığı bir başka âna aittir; öyle bir an ki bir yandan bir şeyler vuku bulmaktadır, bir yandan da başkaca şeyler ortaya çıkmaktadır.

Derrida "ek" ile ilgili olarak şöyle yazar:

16. Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Londra ve New York: Routledge, 2000, s. 36.

17. *A.g.y.* 36.

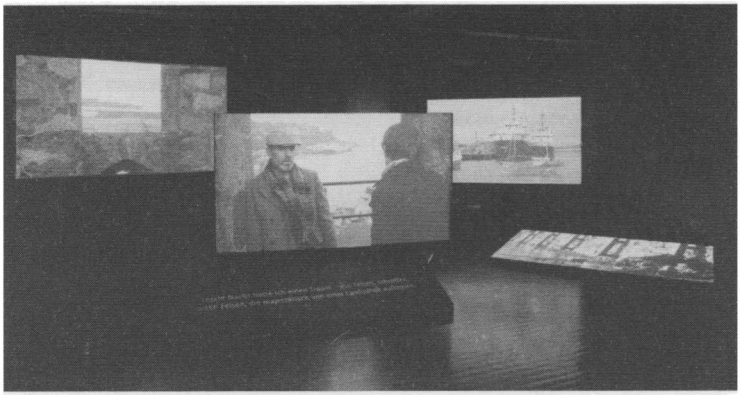
ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "VOYAGE OF NO RETURN / DÖNÜŞÜ OLMAYAN YOLCULUK" VİDEO YERLEŞTİRME, DETAY, 2009.

... ek, ekler. Yalnızca onun yerini almak için ilave eder. *Başkasının yerine* birdenbire vuku bulur ya da kendi kendini devreye sokar: eğer doldurursa sanki bir boşluğu doldurur gibidir. Eğer temsil eder ve bir imge üretirse bir mevcudiyetin evvelki kusuru yoluyladır bu. Dengeleyici ve vekil, ek bir tamamlayıcıdır, *vuku bulan ve kaim olan* madun bir andır. Bir vekil olarak mevcudiyetin kesinliğine öyle sorunsuzca eklenmez, bir ferahlık vermez, yerini sistemde bir ıssızlığın işareti olarak tahsis eder. Bir yerde, bir şey kendi kendisi ile doldurulur, sadece gösterge ve vekalet yoluyla kendisinin doldurulmasına izin vererek kendi kendini gerçekleştirir.[18]

Dolayısıyla "Liminal Crossing" vuku bulan ile başka bir şeyin yerini alarak ortaya çıkan arasındaki gerilimi galeri mekânına taşır. Piyano sınırı yol yapar, bir mıknatıs gibi onun etrafında toplanan ve tek gayeleri bu büyük ve ağır müzik aletini bir sınırdan diğerine taşımak olan insanlara yol verir.

Çalın(a)mayan piyano, heyecan, beklenti, umut, tereddüt, endişe ve korku ile dolu ağır bir bagajdır. Aidiyetsiz bedene ritmini, plastisitesini kaydederek yerini mırıltılara bırakan insan sesine de "dili"

18. Alıntılayan Rogoff, *a.g.y.*, s. 56. Bkz. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, s. 145.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "VOYAGE OF NO RETURN / DÖNÜŞÜ OLMAYAN YOLCULUK" VİDEO YERLEŞTİRME, 2009.

ni ve anlamını bahşeder. Steven Connor, insanın sesinin adeta bedenin ikinci yaşamı olarak değerlendirildiğini belirtiyordu: Henüz belli bir forma ulaşmamış akıcı bir biçim olarak öz ile güç (kudret) arasında nesne ol(a)mayan bir şey. Öznenin yaşamı gibi insanın sesi de yaşanır ve tahayyül edilir. Connor yaşayan insan sesinde hayati bir paradoksal ekonomi görür: Gücü ve kudreti için bedene yaslanan ve dolayısıyla değişimi ve dönüşümü için bedene tabi olan ses yine de içinden çıktığı bedene yeni bir yaşam verme gücüne sahip olarak tasavvur edilir. Connor sesin bir vekil olduğunu belirtir, ancak bir noktanın da altını çizer: İnsan sesinin kendisine de ilave yapılmalıdır.[19] Çavuşoğlu'nun videosunun ana karakteri piyano tam da böyle işler gibidir. Dermansız bedenin ve güçsüz sesin üreteceği rezonansın bir metaforuna dönüşen çalın(a)mayan piyano iki sınır arasında görsel bir ara, eşiksel bir ses peyzajı olarak işlev kazanır. Yeni yaşam (şimdilik) beklemededir.

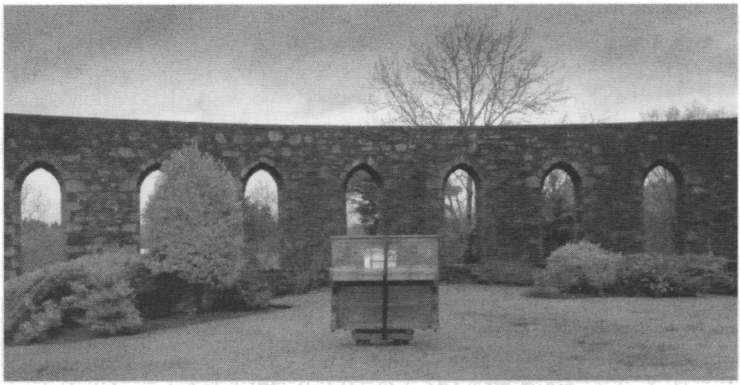
19. Steven Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, Londra: Reaktion Books, 2014, s. 17-18.

Sesin Koreografisi: İcracısını Bekleyen Piyano

Çalın(a)mayan piyano Çavuşoğlu'nun bir başka video yerleştirmesinde de karşımıza çıkar. Yine (halen) taşınmaktadır, ama bu kez taşıyan kişiler de taşınan coğrafya da tümüyle farklıdır. Sanatçının senaryosunu Arnold Barkus ile birlikte yazdığı beş ekranlı video yerleştirmesi "Voyage of No Return"de (Dönüşü Olmayan Yolculuk, 2009) iki adam İskoçya'nın Oban kasabasında yer alan McCaig's Tower'ın bulunduğu tepeye çıkan kıvrımlı yolda bir piyano taşımaktadırlar. Onlarla aynı yolda yürümekte olan ve konuşmalarından baba-oğul olduklarını anladığımız iki adam genç olanın yakında yapmayı planladığı yolculuk üzerine konuşmaktadırlar. Galeri mekânına yayılmış olan senkronize ekranlarda iki kere karşımıza çıkan –biri filmin en başındadır– İngiliz ressam Ford Maddox Brown'ın *The Last of England* (İngiltere'nin Sonu, 1855) adlı resmiyse yakın ya da uzak hangi zaman diliminde geçtiğine karar veremediğimiz filmin öyküsünü evrensel kılar. Brown'ın İngiltere'yi terk eden göçmenleri resmettiği bu meşhur resmine ilham veren, 1852 Temmuzu'nda Avustralya'ya gitmek için yola çıkan Ön-Raffaellocu heykeltıraş Thomas Woolner'dır. O yıl yalnızca Brown'ın arkadaşı Woolner değil, binlerce İngiliz Avustralya ve Yeni Zelanda için Britanya'yı terk etmiştir. Hatta Brown'ın bu resim üzerine çalışmaya başladığında yeterince para kazanamadığı için Hindistan'a gitmenin hayalini kurduğu da bilinmektedir.[20] Tondo resimde dalgalı denizin üzerinde, bir geminin güvertesinde birbirine sarılmış karı-koca yola çıkmış ya da çıkmak üzeredirler. Kadının pelerininin altından annesinin ellerine doğru uzanan küçük bir el ise çiftin bebekleriyle göç ettiklerinin işaretidir.

Çavuşoğlu'nun filminde baba-oğul tepeden Oban Körfezi'ne bakan kulenin dairesel mimarisinin kapısına doğru yol alırken sınır ve yolculuk üzerine olan konuşmaları artık oldukça felsefi bir hale bürünmüştür. Bir ölçüde Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* (1972)

20. www.tate.org.uk/art/artworks/brown-the-last-of-england-n03064 (Erişim tarihi: 20 Haziran 2018).



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "VOYAGE OF NO RETURN / DÖNÜŞÜ OLMAYAN YOLCULUK" VİDEO YERLEŞTİRME, DETAY, 2009.

kitabına dayanan bu diyaloglarda baba yolculuk konusunda düşünceli ve temkinli, oğluysa açık ve cesurdur. McCaig's Tower'ın girişine geldiklerinde yaşlı adam oğluna "sınırın gerçek olduğunu ve yabana atılmaması gerektiğini" söyler. O sırada iki adamın taşıdığı piyanonun üzerinde duran nota defterinden savrulmuş kâğıtlardan birini yerde görüp eline alan genç adam ise babasına şöyle yanıt verir: "Bazen yaşam biçimleri arasındaki sınır görünmezdir ya da müphemdir. Belki de diğer kültürleri anlamaya bile çalışmamalıyız. Hatta şiirleri çevrilemeyebilir de."

Tıpkı deniz ile karanın birbirine değdiği filmin çekildiği yerin topografyası gibi film boyunca düş ile gerçek arasındaki sınırlar bulanıklaşır. "Voyage of No Return"de de sezdirildiği gibi coğrafyaları, kimlikleri ve kültürleri birbirinden ayırmak ne kadar zorsa gerçekliği rüyadan ayırmak da o kadar zordur. Baba ile oğulun yukarıdan baktığı kulenin dairesel mekânının kemerli açıklıklarından liman ve Atlas Okyanusu uzanır. Hava kapalıdır. Limanda küçük bir grup insan, sessiz bir hüzünle, onları uğurlamaya gelen yakınlarıyla birlikte gemiye binmeyi beklemektedirler. Yolculardan birinin bacağına yaslayıp üzerini battaniyeyle kapattığı tablonun Brown'ın *The Last of England* resmi olduğunu bir an için görürüz. Kulede ise yaşlı adam yola çıkma konusunda yüreklendirmektedir

oğlunu: "Bütün kıyıları ara ve bul bu kenti. Sonra dön ve rüyam gerçeğe uyuyor mu söyle bana." Genç adamsa kentle ilgili bir sırrı paylaşır onunla: "Yalnız gidişleri bilir, dönüşleri bilmez."[21] Yolculuğa duyduğu kuşku ve korkuya ilişkin olarak babadan da bir itiraf gelir: "Ben de herkes gibi, kendime yabancı olmaktan korkuyorum."

Görünmez Kentler çoğul yön ve katmanları olan bir anlatı-romandır. Kitapta genç Venedikli Marco Polo gerçek ve/ya hayali yolculukları sırasında gördüğü kentleri Tatar İmparatoru Kubilay Han'a anlatmaktadır. Biri dünyanın doğusundan, diğeri batısından gelen bu iki adam arasındaki iletişim, genç gezgin Tatar diline aşina olana kadar, pantomim doğaçlamalarıyla (objeler, jestler, mimikler, bakışlar) gerçekleşir. Kitapta bu durum şöyle anlatılır:

Ülkeye yeni geldiğinden ve Doğu dillerini hiç bilmediğinden, Marco Polo valizlerinden çıkardığı tamburlar, tuzlanmış balıklar, yabandomuzu dişinden kolyeler gibi objelere başvuruyor, bunları el hareketleri, sıçrayışlar, hayret ve dehşet çığlıkları eşliğinde gösteriyor, çakal gibi uluyor, baykuş gibi ötüyor, derdini ancak böyle anlatıyordu.

Anlattığı şeyin öğeleri arasındaki ilişkiler her zaman anlaşılır değildi İmparator için. Objeler çok farklı şeyler söylüyor olabilirlerdi pekâlâ: ok dolu bir sadak, bazen bir savaşın yaklaşmakta olduğuna, bazen bereketli bir av mevsimine, bazen bir silahçı dükkânına işaretti; kum saati, geçmekte olan ya da geçmiş zaman veya kum ya da kum saati yapılan bir imalathane anlamına gelebilirdi.

Ama, yarım yamalak konuşmasıyla habercisinin aktardığı her olayı, her haberi İmparator'un gözünde bunca değerli kılan, ikisinin de etrafında yaratılan o özgür alan, sözcüklerin doldurmadığı o boşluktu. Marco Polo'nun gördüğü kentleri anlatışında öyle bir başkalık vardı ki bu kentlerde düşüncenizle gezebilir, içlerinde yitebilir, serinlemek için durabilir ya da hızlıca kaçabilirdiniz.

Zamanla, Marco'nun hikâyelerinde obje ve jestlerin yerini sözler almaya başladı: önce nidalar, soyutlanmış isimler, kuru fiiller, sonra dolambaçlı laflar, ayrıntılı, bol sözlü konuşmalar, mecazlar, dolaylamalar...

---

21. Kitaptan yola çıkılarak yazılmış bu kısa diyaloğun orijinali için bkz. Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990, s. 63.

Yabancı, İmparator'un dilini konuşmayı öğrenmişti ya da İmparator yabancının dilini anlamayı.

Ancak aralarındaki iletişim, geçmişte olduğundan daha az keyifliydi sanki: her eyaletin, her kentin, anıtlar, çarşılar, örf ve adetler, özel bitki ve hayvan türleri gibi en önemli şeylerini sıralamada sözler, kuşkusuz, obje ve jestlere kıyasla daha çok işe yarıyordu; ancak günler ve geceler boyu süren bir anlatıda Polo, oralarda yaşamın nasıl olabileceğinden söz etmeye başladığında sözcükler yetersiz kalıyor, o da ağır ağır jestlere, mimiklere, bakışlara başvuruyordu gene.[22]

Doğası gereği sessiz –sözsüz ya da dilsiz değil– ve nesnesiz olan edebiyatın aksine hareketli imgelerle, sözle, sesle ve müzikle yoğun "Voyage of No Return"ün ışık, hareket ve sesle örülü kareografisinin incelik ve hünerle planlanmış bir tür pantomim olduğu düşünülebilir. *Görünmez Kentler*'de kendisini dinleyen Büyük Han'a "Ben konuşur, konuşurum," der Marco Polo ve ekler, "ama beni dinleyen, duymak istediğini duyar yalnızca." Sonuçta "[a]nlatıya yön veren şey, ses değil, kulaktır".[23] Aynı durum Çavuşoğlu'nun filminin ses peyzajı için de geçerlidir: Hoparlörlerin mekâna yaydığından değil, izleyicinin kulağında duyduğundan çıkar söz ve anlam. Ne de olsa masaldan da bildiğimiz üzere, kulağa anılar, arzular ve yaşantılar yön verir. Her şey parça parça, ses ses ve söz söz kurulacak, bütün olurken dağılacaktır.

Filmin sonunda baba ile oğulun konuşması, genç adamın ifadesiyle, "bir sonraki gidiş"e kadar son bulur. Yolcularsa gemiye biner ve yolculuk başlar. Filmin en başında iki adamın ittiği piyano ise limanı yukarıdan izleyen kuleye ulaşmıştır. Adamlardan biri piyanonun kapağını açar, nota defterini düzenleyip yerine yerleştirir ve sonra her ikisi oradan ayrılırlar. Bunlar olurken film boyunca dinlediğimiz yaylıların ağırlıkta olduğu müzik –filmin tüm müzikleri Rachel's grubunun albümlerindendir– bitmiş ve yerini tek bir piyanonun tuşlarından çıkan nağmelere bırakmıştır.

Ses sesi emer, bastırır, alt eder. Ne yeryüzüne ne gökyüzüne, ne karaya ne denize ait bir "eşik-mekân"da, dile ait olmayan denizin

22. Calvino, *Görünmez Kentler*, s. 47-48. 23. *A.g.y.*, s. 143.

ve rüzgârın sesleri arasında piyano şimdilik, icracısı gelene değin, sesini bulmuş ya da geri kazanmış gibidir.

Filmin başlarında sayfaları dağılan nota defterinin filmin sonunda tekrar karşımıza çıkması anlamlıdır. Nota dilden daha evrensel bir göstergeler sistemi olmakla birlikte, alfabe gibi semiyotik bir araç, müzikal ses yapısının görsel bir temsilidir. Tıpkı dil gibi notanın üretimi, kullanımı ve anlamı da büyük ölçüde toplumsal ve kültürel uzlaşımlara dayanır. Bununla birlikte görsel kodu ses üretimine çevirmek hiçbir zaman doğrudan ve sorunsuzca olmaz. Bu çerçevede notayı yazılı dil, müzik icrasını ise konuşulan dil olarak yorumlayan Kathleen Coessens'in görüşlerinden yola çıkarak Ferdinand de Saussure'ün "dil" (*langue*) ile "söz" (*parole*) arasında çizdiği farktan söz etmek yerinde olacaktır.

Saussure'e göre *dil* öğeler arasındaki inşanın, düzenin ve kompozisyonun sabit kuralları iken, *söz* günlük yaşamda bu dilin pratik edilmekte, konuşulmakta olan halidir.[24] Bir başka deyişle, yazılı dil resmi dil iken, konuşulan dil tarihsel ve coğrafik bağlamlar dahilinde aksanlara, ağızlara, perdelere açar sesi. Coessens'a göre müzik notası için de aynı durum geçerlidir. Örneğin on yedinci yüzyılda yazılmış bir bestenin notasını yorumlamak düşünüldüğü kadar basit ve kolay değildir. Yer ve enstrümanlar gibi, müzikal ya da ekstramüzikal öğelerin doğru bilgisine sahip olmak ve icrada bu bilgiyi eksiksiz bir biçimde uygulamak, notanın sembollerinin "otantik" yorumunu gerçekleştirebilmenin ya da bestecinin bestesini yaparken öngördüğü müziğe ulaşabilmenin garantisini vermez. "Dil" aktarılmıştır belki ama pratik –farklı "söz"ler– bu "dil"i okumamızı değiştirmiş, dönüştürmüş ve farklılaştırmıştır. Dahası pratik, yani icra, gösterge ve onun anlamını da dönüştürmüştür. Notadan (gösteren) sese (gösterilen), oradan da sesin anlamına (duygusuna) geçişler sorunsuz ve doğrudan olamayacaktır, çünkü yazılı notadaki

24. Alıntılayan Kathleen Coessens, "Exploring Musical Integrity and Experimentation", *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation* içinde, haz. Paulo de Assis, William Brooks ve Kathleen Coessens, Orpheus Institute, Ghent: Leuven University Press, 2013, s. 62. Ayrıca bkz. Ferninand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Chicago ve La Salle: Open Court, 1998 (1916).

sembollerin ifade ettiği ritimlerin ve armonilerin örüntüsü perdeyi, tınıyı, hızı ve dinamizmi belirleyecek olan okuma ve yorumlamaya bağlı olarak farklılıklar gösterecektir. Buna ek olarak nota (dil) ile ses (müzik) arasındaki arayüz icracının bedenidir. İcracının varlığı ile zamanlar ve mekânlar birbirine geçecek, icracı geçmişe sabitlenmiş notayı şimdide gerçekleştirerek onu geleceğe doğru fırlatacaktır.[25]

Alfabe gibi nota da nötr ya da saydam değildir. Tersine opak, çokkatmanlı ve çok yönlüdür. "Voyage of No Return"ün son sahnesinde yeniden karşımıza çıkan nota defteri açık ki icracısını bekleyecektir. Akustik imkânlar çok, sesin koreografisi çeşitlidir. Filmin başında tartışan baba ile oğlu arasında gerçekleşen diyalog gibi oradan oraya savrulan nota defterindeki sayfalar piyanonun üzerine (yeniden) yerleştirildiğinde, artık-gösterge olarak bize şu gerçekliği anlatır: "Ses göç ettiği"nde sözünü ve bedeni(ni) yeniden bulması gerekecektir. Beden hareket halinde olduğunda değişen enstrümanlar, farklı yorumlamalar, çeviriler ve çevrilemezler sesin ve müziğin bir parçası olur, iletişime bir başkalık, iletiye bir fark ve zenginlik katar. Taşınıp yeniden yerleştirilen piyano ilişkisel ses peyzajının vaadini taşır; notadan sese, söze, bedene ve oradan da ilişkisel bir coğrafyaya doğru yol alınır.

Çalışmada sonik olanın iki farklı çerçevesi vardır: Biri yazılı nota, diğeri ise piyano sesinin mekândaki yankısı. Nota, harita (yolculuk) ile yer arasında bir uzlaşı gerekliliğini ortaya koyar. Bir yolculuk vaadi taşır ancak yolculuğun manzarası ve deneyimi insandan insana farklılık göstereceği gibi doğal ve toplumsal dinamikler de olası öyküde temel rol oynayacaktır. Zaten film spiral bir form alarak ilerlemiş ve öyle de bitmiştir. Tıpkı öykünün geçtiği ana mekânlardan biri olan McCaig's Tower'ın dairesel mimarisi gibi filmin öyküsü de döner, döner, döner ve bitmeden biter. Mimari adeta hareketin, sesin, sözün ve müziğin değişken ve açık bir çerçevesine dönüşür. O halde yol illa fiziksel olarak bir yerden bir yere yapılacak bir yolculuğun mahali değildir.

25. Coessens, "Exploring Musical Integrity...", s. 62-63.

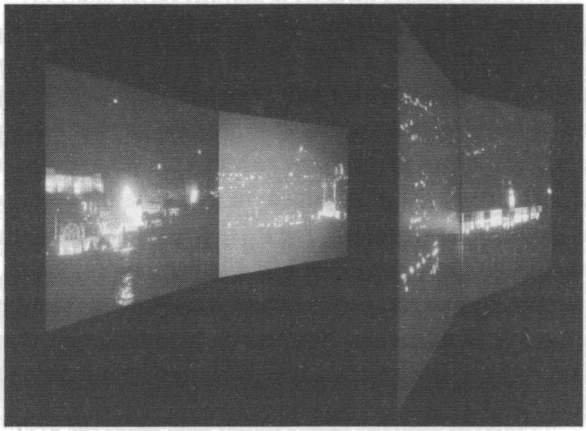
Coğrafyaların Çizgisel ve Döngüsel Ritimleri

Çavuşoğlu'nun video yerleştirmelerinde karşımıza çıkan çeşitli zamanlarla yüklü değişken yer ve mekânlarda ritimler başroldedir. Sanatçının çalışmalarında doğanın ve kültürün ritmi birbirinin içine geçerek birbirine ritim verir, ama aynı zamanda birbirine sınır da çizerler. Sanatçının çalışmaları, Lefebvre'in belirttiği gibi, ritimlerin her zaman için bir referansa ihtiyaç duyduğunu ortaya koyar. "... ilk an, algılanan diğer verili anlar vasıtasıyla daim olur," der Lefebvre ve sonra şöyle devam eder: "bakma ve dolayımlama geçmişten, şimdiden, muhtemel olandan gelen ve bizzat gözlemleyende hem çevre hem merkez olarak yeniden birleşen gücün hatlarını takip eder."[26]

Çavuşoğlu ritimlerin arabuluculuğunu yapar. Ritmik olarak planlanmış şebekelerden doğanın ve insanoğlunun plan tutmayan ritmine doğru hareketlerin hem ses hem imge olarak dünyayı, bedeni, mekânı ve dolayısıyla zamanı yeniden düzenlediğini anlarız. Nesnelerin, bedenlerin, seslerin, yerlerin, kentlerin, binaların kendi ritmi olduğu kadar birer mıknatıs gibi daha büyük ilişkisel bir ağ içinde görünürlük, işlev ve anlam kazandıklarını fark ederiz.

Lefebvre'e göre ritim yinelemeye dayanır ancak bu yinelemeleri devinimlerde gerçekleşen farklılıklar olarak tanımlar. Ona göre iki tür yineleme vardır: döngüsel ve doğrusal. Döngüsel ritimlerin başlıcaları günler ve geceler, saatler ve aylar, mevsimler ve yıllardır. Her birinin belli bir süreye yayılan bir dönemi, bir sonu ve ardından yeni bir başlangıcı vardır. Doğrusal ritimler ise tek bir fenomenin aynı ya da benzer aralarla birbirini seri halinde izlemesidir: Örneğin artan ve azalan ve kimi zaman duran bir dizi çekiç sesi ya da metronom sesi. Oluş halinde olmanın karşısında konumlanmaya meyilli doğrusal ritim, genel olarak insan ve toplum aktivitelerinden, özellikle de çalışma ve emekten kaynaklanır. Ancak doğrusal ve döngüsel olan, iktidar tarafından da bir araya getirilebilir, sürekli bir tekrar yoluyla biri bir diğerinin ölçüsü haline gelebilir. Örneğin ka-

26. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 46.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "DOWNWARD STRAITS / AŞAĞIYA DOĞRU DAR GEÇİTLER", VİDEO YERLEŞTİRME, 2004.

pitalizmin günde saatler boyu çalışmanın ritmini tutmasında olduğu gibi.[27]

Çavuşoğlu, "Downward Straits" (Aşağıya Doğru Dar Geçitler, 2004) adlı dört kanallı video yerleştirmesinde doğrusal ve döngüsel ritmin coğrafyalar boyunca nasıl içiçe geçtiğini imgeler ve seslerle yıkanan devasa ekranlardan inşa ettiği mimari bir koridorla anlatır. Geleneksel olarak bölge kesin bir aidiyet alanı, fiziksel özelliklerinin ve sınırları içinde sürdürülecek etkinliklerinin kesin çizgilerle belirlendiği sabit bir mekândır. "Downward Straits" ise coğrafik bir bölgenin kodlarını çözerek onu yeniden kurar.

Sanatçı görünmez olanı haritalandırmaya çalışırken, bildik olarak kabul edileni bir bilinmeze çevirir ve izleyiciyi de o bölgeye başka bir gözle ve tetikte bir kulakla bakmaya yönlendirir. Küresel dünyada ritimler ritimlere karışır, çoğalır, eksilir, dönüşür ve dönüştürürler. Doğrusal ve döngüsel ritmin içiçe geçtiği "Downward Strait"de sesle ve imgeyle yoğun manyetik bir alan ortaya çıkar.

Kanal benzeri bir koridor oluşturan yerleştirmede gece karanlı-

27. Lefebvre ve Regulier, "Attempt at the Rhythmanalysis of Mediterranean Cities", s. 97.

ğında birer siluete dönüşmüş kargo gemileri ve şilepler sessizce fakat tehditkâr bir biçimde dünyanın en dar boğazı İstanbul Boğazı'nda yol alırlar. Bu akışa paralel olarak bizzat ekran-koridordan geçmeye sevk edilen izleyici için bir yönünü yitirme, bir yerinden olma söz konusu olur. Doğu'dan Batı'ya mı gidiyoruzdur, yoksa Batı'dan Doğu'ya mı?

Kendi arzumuza ya da önyargılarımıza bağlı olarak her iki seçenek de mümkündür. Asya yakasından Avrupa yakasına mı geçmekteyiz, yoksa Avrupa yakasından Asya yakasına mı? Aslında biz kentin ne o ne de öbür tarafındayızdır, iki alan arasında bir yerdeyizdir. Ama bir yandan da kanalın içinde kentten süzülüp geçmekte olan gemilerle hareket ederken Ortaköy Camii, Sultanahmet Camii, Beşiktaş Stadyumu, Ayasofya Kilisesi, Topkapı Sarayı ve Kuleli Askeri Lisesi gibi kentin tarihi yapıları adeta deniz fenerleri gibi parlayarak bize yön duygumuzu geri verir. İki yanımızdan akan imgelere gemi mürettebatı ile kıyı güvenliği arasında duyulması kadar deşifre edilmesi de bir hayli zor bazı konuşmalar da eşlik etmektedir. Oldukça teknik ve farklı aksanlara sahip (Rus, Pakistanlı vb.) İngilizce telsiz konuşmaları bu hayaletsi gemileri kentle ilişkilendirken aynı zamanda onları ve bizi kentten koparır da:

Sector Türkeli, sector Türkeli. *Kunamar*, *Kunamar*.
Kunabar, sector Türkeli.

We are twenty miles to the pilot station. Our ETA is 1300. Over.
Standby *Kunamar*, standby.
South of the Princess Islands, South of the Princess Islands.
Kunamar, *Kunamar*, sector Türkeli.

Sector Türkeli, this is *Kunamar* come in.
What is your call sign, call sign please?
Time Three, Echo, Alpha, Good, Nine. Over.

Kunamar, understood. What is your length overall?
Length overall 180 meters. Over.
What is your maximum manoeuvring speed in Istanbul strait?
Istanbul strait, manoeuvring speed can go up to eleven knots. Over.
Do you have dangerous cargo on board?

No dangerous Cargo on board.

Do you require pilot for Istanbul strait?

Yes, pilot for Istanbul strait. Over.

Kunamar, what is your last port and your next port?

Last port Ilyichevsk, Ukraine. Next port is Bussan, Korea. Over.

Kunamar, understood. What is your ETA, a beam of Türkeli lighthouse?

ETA of beam Türkeli lighthouse 1300. Over.

Understood *Kunamar*, please proceed to ten miles, and stay adrift. We will inform you.

Understood, we will proceed up to ten miles of the Türkeli lighthouse, and then I am waiting for your information. Thank you.

Thank you, *Kunamar*.

Argo, Argo, motor vessel *Argo*, this is sector Kadıköy. Over.

This is *Argo*.[28]

Tüm bu bedensiz konuşmalar, Paul Virilio'nun "The Overexposed City" (1984) adlı önemli yazısında tartıştığı biçimde şebekeleşmiş bir coğrafyanın görsel-işitsel haritasını çıkarır. Virilio söz konusu yazısında 1960'lı yıllardan başlayarak kentlerin fiziksel sınırlarla değil, elektronik gözetim sistemleri ile yönetilip kontrol edildiğinin altını çizer. Modern kentin temsilinin artık ne kapıların törenle açılmasıyla ne de sokakları ve meydanları dolduran izleyicili resmi geçitler ve merasimlerle gerçekleştiğinden yola çıkarak somut sınır kapılarının yerini teknolojik sınırların aldığı "görsel-işitsel bir protokol"den söz eder. Şöyle yazar:

Bu zamandan sonra kentsel mimari yeni bir "teknolojik mekân-zaman"ın açılması ile işlemek zorundadır. Giriş için telematik, kapıların yerini almıştır. Kapıların sesi, süreçleri parçalarının ve şebekelerinin maddi olmayan yanıyla gizlenmiş bilgi bankalarının takırtılarına ve teknik bir kültürün ayin pasajlarına yol vermiştir. ...

Bir zamanlar kişinin fiziksel bir sınır kapısından kente girmesi gereklilikken artık kişi *görsel-işitsel bir protokol*den geçer; öyle ki izleyici ile gözetlemenin metodları, kamusal selamı ve gündelik misafirliğin

28. Teknik konuşmalar anlamını ve ritmini kaybetmemesi için bilinçli olarak Türkçeye çevrilmemiş, olduğu gibi bırakılmıştır.

formlarını bile dönüştürmüştür. ... Yeni hızlı ve anlık iletişim medyaları ile varış gidişin yerini almıştır: zorunlu olarak terk etmeden, her şey "varır".[29]

Virilio'nun "görsel-işitsel protokol" diye tarif ettiği zamanın algılanamaz görsel-işitsel sekanslar olarak kuruluşu, devlet, kent ya da küresel düzlemde olsun, kitabın birinci bölümünde "mıknatıs-kent" bağlamında ele aldığım sistemsel yapıya denk düşmektedir. Öyle ki "Downward Straits"in bizi yerleştirdiği konum gibi, sürekli akan ama kontrol edilen, gözetim altında tutulan bir zaman ve mekânda herkes ve her şey, konuşmalar, dalga sesleri, telsiz konuşmalarının uğultulu ve cızırtılı sesleri, gece ve gündüz demeden durmaksızın gelmektedir. Arkitektonik aslında her gün hep şimdide akmaktadır. Dolayısıyla modern küresel kent, günleri zaptetmiştir. Gerçekte Çavuşoğlu'nun gece çekilmiş imgelerinin de sezdirdiği gibi, küresel akışlar düşünüldüğünde günü gündüz ya da gece gibi, sabah ya da akşam gibi ayırmak mümkün değildir. Gün, zamanın ritmi bozulmadan devam edip gider.

"Downward Straits"de imgeler gibi sesler de her yanda ve her yöndedir: Gece sesleri, gündüz sesleri, yakın sesler, uzak sesler. "Su uyur," denir, ama İstanbul'un suyu uyumaz. "Söz uçar," denir, ama İstanbul gibi küresel bir kentte söz telsizler aracılığıyla dalgalar halinde yayılıp menziline ulaşır. Daimi ve sonsuz bir ritim olarak araçsallaştırılmış zaman modern bir kentin tüm günlerini ve saatlerini parçalarken aynı zamanda onu yekpare kılar.

Bununla birlikte, başka bir yerde de yazdığım gibi,[30] "Downward Straits" zamanda ve mekânda kendi yolculuğunu yapar. Burada hesaplanabilir nicelikteki hareketleri kastetmiyorum. Aksine kastettiğim "yolculuk" kendini mekâna sokan, herhangi belli bir yere yerleşmeden gerçekleşen yolculuklardır. Başka bir deyişle mekânları kat eden bir yer oluş halidir. Bu çalışma Deleuzecü anlamda

29. Paul Virilio, "The Overexposed City", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* içinde, haz. Neil Leach, New York ve Londra: Routledge, 1997, s. 361.

30. Nermin Saybaşılı, "Mekânda Yolculuk", *Komşularla Konuşmalar* içinde, haz. Beral Madra ve Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul: Norgunk, 2007, s. 52-53.

bir mekân*da* olma, mekân *için* olma hali[31] ile alternatif bir mekânlaştırma biçimi önerir.

Gemi kapalı bir kutudur, sabit bir dünya içinde var olan, yüzen bir dünyadır. Hem burada hem de oradadır. Ona hem ulaşılabilir hem de ulaşılamaz. Varışı aynı zaman gidişinin de garantisidir. Boğaz dünyanın coğrafik ve hayali kavşak noktasıdır; Avrupa ile Asya'yı hem birbirine bağlar hem de aynı anda onları ayırır, çözer. Çavuşoğlu'nun gemileri, geçici hayaletsi cismanilikleri ile bölgenin zaman-mekân birlikteliğini kırar ve söz konusu bölgenin coğrafik anlamdaki kendine özgü olarak nitelendirilen özelliklerini siler. Bununla birlikte gemilerin karanlık iki boyutlu imgeleri, Avrupa'nın sınırlarını güçlendirdiği bir dönemde, her birinin farklı statülere sahip olduğu ve hiçbirinin rotasının, yolunun ya da yörüngesinin buluşmadığı turistler, tacirler, kaçakçılar ve göçmenler tarafından her yönden geçildiği denizin bölümlendirilmiş manzarasına da gönderme yapar. 3 Temmuz 2018 tarihinde *The Guardian*'da çıkan bir haber, İtalyan hükümeti ile Libya kıyı koruması arasında devreye sokulan sıkı güvenlik nedeniyle üç gün zarfında 200 mültecinin Akdeniz'in sularında boğulduğu bilgisini veriyordu. İtalyan hükümetinin daha da sertleşen göçmen politikasında işleme soktuğu üç kural ölümlerin daha yılın ilk yarısında 1000'i geçmesinin temel sebebi olarak beliriyordu: İtalya sivil toplum kuruluşlarının arama ve kurtarma gemilerine limanlarını kapatmıştı. Libya'ya kıyı koruması için yaptığı teçhizat yardımlarını artırmıştı. Libya'nın sorumluluğundaki arama ve kurtarma bölgesinin alanını genişleterek sivil toplum kuruluşlarının ve Avrupa Birliği'nin gemilerinin sorumlu olduğu bölgenin alanını daraltmıştı.[32]

Tarihte daha gerilere gittiğimizde ise gemi esaretin ve köle ticaretinin mahali olarak çıkar karşımıza. Burada Michel Foucault'nun gemi hakkındaki şu meşhur sözlerini hatırlayabiliriz:

31. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism & Schizophrenia*, Londra: The Athlone Press, 1988, s. 482.

32. www.theguardian.com/world/2018/jul/03/mediterranean-migrants-drown-three-days-libya-italy?CMP=fb_gu (3 Temmuz 2018).

... gemi yüzen bir mekân parçasıdır, kendi başına var olan, kendi üzerine kapalı, aynı zamanda da denizin sonsuzluğuna ait, yeri olmayan bir yerdir, bir limandan diğerine, bir rotadan diğerine, bir kerhaneden diğerine, onların bahçelerinde sakladıkları en nadide hazinelerin arayışıyla en uzak sömürgelere kadar uzanır; nasıl da on sekizinci yüzyıldan günümüze değin geminin yalnızca uygarlığımız için ekonomik ilerlemenin temel aracı değil ... aynı zamanda imgelemin en büyük stoğu olduğunu anlayacaksınız. Gemi mükemmelleşmiş bir heterotopyadır. Gemiden yoksun uygarlıklarda düşler tümüyle kurur, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini polis alır.[33]

"Downward Straits"de deniz bir sınırdır ama aynı zamanda geçirgen bir koridor, hareketli ve akışkan bir eşiktir de. Kent sembolik binalarıyla gecenin zifiri karanlığında vardır ama aynı zamanda yoktur da. Devasa karaltılarının kenti sıyırıp geçtiği hayalet-gemilerin dalgaları yırtan hacimli sesleri ve telsizlerden gelen anonim konuşmaları hem kente ve suya aittir, hem de başka bir yerden geliyordur, anlamayı ve anlamlandırılmayı bekleyen yüzer-gezer formlar gibi, sesler de bir yere yerleşmeden, yerleşemeden akıp giderler.

Galeri mekânında frekansları ve hikâyeleri hünerli bir biçimde bir araya getirirken onları aynı zamanda mekâna yayan Çavuşoğlu'nun video yerleştirmesi yeni algı mekanizmalarını ve anlam perspektiflerini mümkün kılacak bir ses ve imge peyzajı serer önümüze. Ses ile mekân buluştuğunda aksin ve yankının ötesinde bir rezonans ortaya çıkar. İşte ben bu rezonansın "mıknatıslı" olduğunu öne sürüyorum.

Mekânsal Mıknatısla(n)ma: İmgede Atan Nabız

Film tarihini ses çerçevesinde yeniden inceleyen film teorisyeni Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* başlıklı kitabında film imgesinin mekânda sesi cezbetme biçimini açıklamak için "mekânsal mıknatıslanma" (*spatial magnetization*) terimini kullanır. Chion'un "mıknatıslanma" ile kastettiği özellikle zihinsel bir mekânsallaştırmadır. Sesin kaynağının gerçekte neresi olduğu fark

33. Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics*, Bahar 1986, s. 27.

etmeksizin tek kanallı ses kaynağının olduğu geleneksel film gösteriminde izleyici psikolojik olarak sesi imgenin mekânında konumlandırır.[34] Chion, bu görüşünü örnekler vererek açıklar:

...eğer özel bir gösterim durumunda hoparlör ekranın gerisine değil de salonda veya dış-mekânda (sür-gir mekân) farklı bir yere yerleştirilmişse ya da film müziği kulaklıklar yoluyla kafamızda tınlıyorsa (uçak seyahati sırasında film izlendiğinde), bu sesler, kendi duyumlarımızın şahitliğine rağmen ekrandan geliyor şeklinde algılanacaktır.[35]

Ayrıca Chion ekrandan farklı bir noktadan gelen sesin "mıknatıs-la(n)ma" yaratabilmesi için temel bir mekânsal kararlılığa sahip olması gerektiğinin de altını çizer. Başka bir deyişle, ses imgeye bağlıdır, ona bağımlıdır. Eğer ses hoparlörler arasında sürekli bir biçimde ileriye ve geriye doğru hareket ediyorsa imge sesi emmekte, absorbe etmekte zorluk çekecek ve ses görsel "çekim gücüne" karşı koyarak kendi merkezkaç gücünü ele geçirerek hareket edecektir. Böylece sesli filmin "gerçekçiliği", daha doğru ifadeyle "gerçekçilik etkisi" ortadan kalkacaktır.[36] Ses imgeden özgürleşecektir.

Chion diğer önemli kitabı *Film, A Sound Art*'da (2003) sesin "yerleş(tiril)mesi"ne odaklanırken, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* üçlemesinin son kitabı *Guermantes Tarafı*'ndan bir bölüm alıntılar:

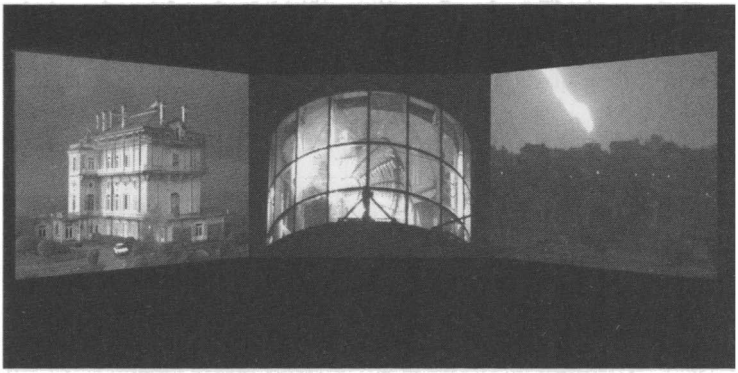
Saint-Loup'nun saatinin tik taklarını duyuyordum; pek uzağımda olmasa gerekti. Tik taklar sürekli yer değiştiriyordu, çünkü saati görmüyordum; sanki bir arkamdan, bir önümden, bir sağımdan, bir solumdan geliyor, bazen de çok uzaktaymış gibi kaybolup gidiyordu. Birden saati masanın üzerinde gördüm. O zaman tik takları sabit bir yerden duymaya başladım; bir daha yer değiştirmedi. Onu oradan işittiğimi sanıyordum; işitmiyor, görüyordum; seslerin yeri yoktur.[37]

34. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994, s. 223.

35. *A.g.y.*, s. 70. 36. *A.g.y.*, s. 70-71.

37. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2016, s. 70-71. Alıntılayan Michel Chion, *Film: A Sound Art*, New York: Columbia University Press, 2009, s. 247.

38. Chion, *Film: A Sound Art*, s. 247-48.



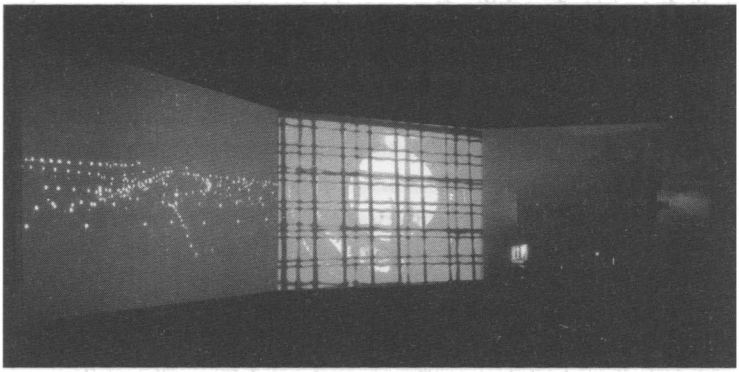
ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "POISED IN THE INFINITE OCEAN / SONSUZ OKYANUSTA TUTSAK", VİDEO YERLEŞTİRME, 2004.

Chion ayrıca film imgesi ile sesin birbirinden farklı işlediğinin de altını çizer. Film imgesi, ister yaygın olduğu üzere hareketli görüntülerden isterse ender olmakla birlikte fotoğrafik görüntülerden oluşsun (örneğin Chris Marker'ın *La Jetee* adlı 1962 tarihli filmi) halihazırda bir mekân vardır. Oranları değişmekle birlikte dikdörtgen bir mekândır bu ve her şey orada olup bittiğinden izleyici de sürekli olarak oraya doğru bakmaktadır. Filmdeki ses öğesi içinse durum biraz daha karmaşıktır. Geleneksel filmde olduğu gibi ses perdenin arkasına ya da ekran boyunca yerleştirilmiş hoparlör ya da hoparlörlerden tek bir kanal üzerinden geldiğinde dahi, mekândaki bir ya da birden fazla ama yeri yine de belli bir noktadan gelmektedir. Analoji buraya kadardır çünkü sesi yayan hoparlörün bulunduğu sabit nokta gerçekte sesin faaliyetinin ve etkisinin gerçekleştiği yer değildir. Hoparlör sesleri sinema salonuna yollayarak onların etrafta sıçrayıp dağılmalarına ve en nihayetinde de izleyicilerin kulaklarına ulaşmasına olanak veren bir araçtır sadece. İşte ses mekâna yayılıp, mekânı dolanıp seyircinin kulağına geldiği andan itibaren "yerini alır", mekânını bulur ama onun öncesinde değil. İzleyicinin an ve an ekranda görmekte ve anlamlandırmakta olduğu imgeye göre ve imgenin gösterdiği şey temelinde sesin yeri izleyici/dinleyici tarafından tayin edilir.[38]

Dolayısıyla Chion'un formüle ettiği biçimde tek ya da çokekranlı, tek ya da çokkanallı bir video yerleştirmede geleneksel bir film gösteriminden farklı olarak ses imgeden ya da görüşten özgürleşerek kendi mekânsal "mıknatıslanma"sını gerçekleştirecektir. Sinema salonunda oturarak tek bir büyük ekranda izlenen geleneksel sinemanın yerine bir galeri mekânına dağılan çoklu ekranlardan ve mekâna yayılan farklı ses kanallarından meydana gelen video yerleştirmenin mantığı –teknik adının da açık ettiği gibi– her sanatçının kendi göstermek istediği imgelerle grift ve duyurmak istediği seslerle yoğun bir mekânsallaştırmayı gündeme getirecek şekilde yerleştirilmiş olmasıdır. Filmik imge ekran ya da ekranlara ses de tek ya da çokkanallı bir ses sistemine öyle bir düzenlenir ki sanatçının üretmek istediği etki, algı ve öykü hem galeri mekânına hem de izleyicinin/dinleyicinin gözüne, kulağına ve tüm bedenine yerleşsin, kendine bir yer açabilsin.

Chion'a göre "mekânsal mıknatıslanma" sesler imgelerle senkronize olduğunda, yani aynı anda duyulup görüldüğünde ve salonda sesin kararlılığı ve netliği sağlandığında daha etkili ve net bir biçimde ortaya çıkar.[39] Oysa ben Çavuşoğlu'nun çalışmalarında da olduğu gibi çokekranlı ve çokkanallı yerleştirmelerde ses ve imge arasındaki ilişkinin daha grift olduğunu ve "mekânsal mıknatıslanma"nın çok daha etkili bir biçimde işlediğini düşünüyorum. İmge de ses de düz-çizgisel, birbirini takip eden bir yapıda hareket etmediğinden hem birbirlerinden özerktirler hem de birbirlerine karşı işledikleri durumlarda bile bir şekilde gerçek ya da hayali, dilsel ya da şiirsel boyutlarıyla birbirlerine bağlıdırlar. Bu ilişkiselliğin mekânsal koordinatlarını sezip sesi ortaya çıkarıp yaşatacak olan da izleyicilerdir/dinleyicilerdir. Sanatçı, adeta bir koreograf gibi, bir "ritimanalizci" gibi zamanı ve sesi galeri mekânına saçarak hem bir görsel kartografya hem de bir ses peyzajı yaratır. Bu yolla mekânda yalnızca metaforik, sembolik ya da Chion'un öngördüğü anlamda psikolojik bir hareket akışını haritalandırmakla kalmaz, çalışmayı deneyimleyen izleyicinin/dinleyicinin gözleri, kulakları ve beden-

39. Chion, *Film: A Sound Art*.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "POISED IN THE INFINITE OCEAN / SONSUZ OKYANUSTA TUTSAK". VİDEO YERLEŞTİRME, 2004.

sel hareketleri de devreye girer.

Çavuşoğlu'nun Biscay Körfezi'nde çektiği iki kanallı, üç ekranlı yerleştirmesi "Poised in the Infinite Ocean"da (Sonsuz Okyanusta Tutsak, 2004) "mekânsal mıknatısla(n)ma"nın alanındayızdır. "Downward Straits"de olduğu gibi, ışık ve karanlık, hareket ve ses, görülmeyene imgesini, duyulmayana sesini verebilmek için devreye girer. Belli bir senaryonun ve politik arka planın varlığını hissetmekle birlikte yine belli bir öykünün yokluğunda dramatik ve şiirsel bir yan buluruz.

Filmin çekildiği Fransa'nın batı ve kuzey sahilleri boyunca uzanan Atlas Okyanusu'ndaki Biscay Körfezi, şiddetli fırtınaları ve sert deniziyle birçok gemi kazasına sebep olmasıyla bilinir. Yan yana yerleştirilmiş ve senkronize üç büyük ekrandan ortadakinde deniz ile gökyüzünün ufuk çizgisinde birleştiği uçsuz bucaksız bir doğa parçası yer alır. Onun iki yanında yer alan diğer ekranların birinde okyanusa bakan tepede 19. yüzyıla ait tarihi Château d'Ilbarritz, diğerinde ise Fransa'daki Biarritz kasabası ve kasabanın tepesinde durmadan dönen deniz feneri uzaktan kuşbakışı olarak görülür. Egzantrik sahibi Baron Albert de l'Espée'nin okyanus kenarında Wagner dinlemek için inşa ettiği bilinen şatoda çok büyük bir org bulunmaktadır. Sanatçının bir başka video çalışması "House for Wag-

ner" de bu şatoda çekilmiştir.

Orta ekrandaki okyanus manzarası açık bir doğa parçasıdır, ama aynı zamanda diğer iki ekran arasında bir sınırdır da. Tepedeki evi deniz kıyısındaki kasabadan ayırır. Gündüz akşama dönüp de fırtına kasabaya ve çevresine gökgürültülü bir sağanak yağışla yaklaşmaya başladığında deniz feneri kırmızıya dönen ışığıyla bir yandan kasabayı aydınlatır bir yandansa denizcileri çalkantılı suyun hemen altındaki sivri kayalara ve kıyıya vuran büyük dalgalara karşı uyarır. Bu üç ayrı ekranı birbiriyle ilişkilendirense çırpınan dalgalar, çakan şimşekler ve yağmur sesleri arasında duyduğumuz bir dış-sestir. Gazeteci-yazar William Langewiesche, *The Outlaw Sea: A World of Freedom, Chaos, and Crime* (2005) adlı kitabında yer alan, bir kargo gemisi ve onun etrafında gelişen zorlu ve tehlikeli yaşamı anlatan bölümü, Çavuşoğlu tarafından yeniden düzenlenmiş haliyle edebi bir metin gibi okumaktadır.

Langewiesche kitabında düzenleyici ideallerin aksine okyanusu altüst edici ve vahşi bir coğrafya olarak ele alırken kirlilik (İspanya'nın kıyısında petrol dolu tankerin batması), gemi korsanlığı (Sumatra'nın sularında korsanlar tarafından ele geçirilen kargo gemisi) ve terör gibi konuların tarihsel ve küresel çerçevesinde kapitalizmin dünyaya yaydığı gerilimi incelemiştir. Şimdi bizzat Langewiesche tarafından okunan öykünün kahramanı ise pekmez taşıyan Kristal isimli yaşlı bir kargo gemisidir. Dış-sesten öğrendiğimize göre farklı ülkelerden gelen gemi mürettabatının (Hırvat, İspanyol ama çoğunluğu Pakistanlı) "demir ev" olarak isimlendirdiği Kristal, 4 Şubat'ta rotası Süveyş Kanalı ve Cebelitarık Boğazı'ndan geçen zorlu bir sefere çıkmıştır. Mürettebatın gemide geçen günlerinin monotonluğunu kıran tek şey sırayla tutulan altı saatlik nöbetlerdir, tek sohbet konularıysa gemidir. Bir arada geçirdikleri uzun aylardan sonra geriye konuşacak bir şey kalmamıştır. Tüm bunları dinlerken uzaktan bahçesindeki park halindeki arabayı gördüğümüz görece daha sağlam konumdaki şatodan dışarıdaki kaotik evrene doğru bakıyoruzdur.

Duyup öğrendiğimiz geminin hikâyesi, gördüğümüz ev ve önce durgun sonra fırtınalı deniz arasındaki ilişki süreklidir. Ev ile deniz feneri arasındaki analojiyse belirgindir. Öyle ki gecenin kör karan-

lığında çakan şimşeğin ışığıyla bir an deniz feneri gibi aydınlanır şato. Videonun başka bir yerindeyse orta ekranda deniz fenerinin kırmızı lambasından ışığın yanıp söndüğü evin penceresi yakın plan olarak belirir. Metronom ritminde, nabız gibi atmaktadır deniz feneri. Doğanın döngüsel ritmi (fırtına ve gökgürültüsü) tüm toplumsal aktivitelerinin ilksel ve doğrusal ritmi olan metronoma karşı ve onunla birlikte işlemektedir. Dinlemekte olduğumuz seyir halinde fırtınaya yakalanmış geminin hikâyesi bu gerilimi daha da artırır. Dış-ses anlatır:

Atlantik'te, ilerideki Portekiz ve İspanya sahillerinde bir fırtına kopacağı haberi geldi. Daha kuzeyde bora uyarıları yapılıyordu. Yakıt ikmali yapılırken Juan Carlos Infante Casas sahile çıktı ve kendisine çok düşkün olan annesini aradı. Annesi telefonu açınca ona her zamanki gibi "Hola España" dedi. Ona Seuta'dan aradığını, Galiçya'ya dönüşünün ertelendiğini söyledi.

Annesi, "Odanı hazırladık," dedi.

Infante Casas, "Lütfen özel hazırlık yapma," diye cevap verdi.

"Neden böyle diyorsun?" diye sordu annesi.

"Gemi çok kötü durumda," dedi Infante Casas. Geminin adını, o âna dek bilmeyen annesine söyledi. Galiçya'da havanın nasıl olduğunu sordu. Kadın, havanın çok güzel olduğunu söyledi.

Ama annesinin görüş alanı kısıtlıydı. Sadece çevresindeki düzenli, küçük mahalleyi ve yukarıdaki gökyüzünü görebiliyordu. En fazla, televizyonda ertesi gün güneşin bulutların arkasına saklanacağına dair basit bir tahmin görmüş olabilirdi. Seuta'da yakıt ikmali yapılırken Kaptan Marine daha ayrıntılı hava tahminlerine ulaştı ve ileride bekleyen tehlikeleri öğrendi. Gemiler Portekiz ve İspanya kıyılarında, ayrıca kuzeyde, İngiltere yolundaki kötü şöhretli Biscay Körfezi'nde denizin fırtınalı olduğunu bildiriyordu. Yine de, açık denizde şiddetli fırtınanın soyut güzelliğini inkâr etmek mümkün değildir. Ama Kristal'in mürettebatı gemilerini soyuttan keyif alamayacak kadar iyi tanıyordu.

Dış-ses, gündüz ve gece kadar üç ekranı; tepede körfeze bakan evi, fırtınalı açık denizi ve deniz fenerinin fır döndüğü deniz kıyısındaki kasabayı adeta bir mıknatıs gibi birbirine çekip bağlar. Gemi fırtınaya yakalanmıştır:

Gecenin karanlığında şiddetli dalgaların beyaz köpükleri görünüyordu. Gemi yana yatıyor, ileri geri yalpalıyordu. Kristal'i rotasında tutmak mümkün değildi. Geçen seneki fırtınayla kıyaslandığında daha az yana yatıyor olsa da –başlangıçta sadece on beş dereceydi– gemi sallanıyor, dalgalara çarpıyor ve tehlikeli bir biçimde yalpalıyordu. Daha sonradan dalgaların dokuz metre yüksekliğinde olduğu söylendi, ancak bu tarafsız ölçü Kristal'in dehşet içindeki mürettebatının algıladığı yüksekliği ifade etmeye yetmiyordu. Köprüdeki görevliler de durumun farkındaydı. Geminin kaderi hakkındaki şüphelerini açıkça gösteriyor, birbirlerine "Neler olacak? Ne yapmalıyız?" diye soruyorlardı. İşin içinde olan bazılarının da gizlice itiraf edeceği üzere, bütün bu yapı, denizdeki gerçekliklerden tamamen bağımsız olarak serbestçe yüzmekte olan bir fantezidir.

Çavuşoğlu'nun çalışmalarında hep bir uçurumun kenarında, bir denizin kıyısında, sokağın bir köşesinde, iki sınırın arasındaki bir pasajda ya da "sonsuz bir okyanus"un tehditkâr ritminde kalakalırız. Zaman varyasyonların mekânıdır, o varyasyonlar ki işitsel olan hareketli imgelerin üzerine ve etrafına yayılmak ve saçılmakla kalmaz, izleyicisini/dinleyicisini de kendine doğru bir mıknatıs gibi çeker. İzleyici etrafa saçılan görsel-işitsel sekansı önce göz ve kulakla, sonra bedeniyle taramalı, incelemeli ve ardından da imge ve sesin aralıklarını, yakınlık ve uzaklıklarını belirleyerek bir "anlama" varmalıdır.

"Sesin göçü" burada sanatçının hareketli görüntülerinde sözcükleri ve doğanın seslerini, hisleri ve duygulanımları birbirine bağlayarak kâinat ile dil arasında karşılıklı bir ilişki kurması bağlamında devreye girer. Kimi zaman gökgürültüsünün sesini bastırdığı konuşmada dış-ses, bir artık-gösterge olarak imgeye yerleşir, bir mıknatıs-ses olarak imgede ve mekânda nabız gibi atmaya başlar. Bir fazlalık olarak sahnede duyulan ve bizim imgeye yansıttığımız duyumsal, bilgilendirici, semantik, öyküsel, yapısal ya da manalı, istisnai bir değerdir. Bu değer, dinleyiciler olarak duyduğumuzu, gördüğümüz imgeye eklediğimiz anlamına gelir.

Ses Dalgalanır, Müzik Tınlar!

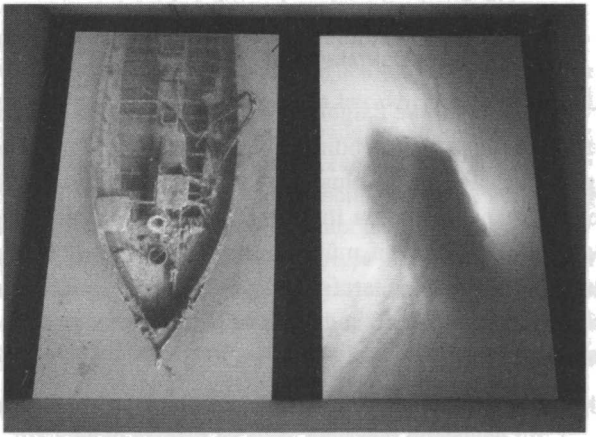
Ses bir dalgalanmadır ve dalgalanmalarının ihtivası zamanı, mekânı, hareketi ve oluşu biçimlendiririrken felsefik bir problemi de gündeme getirirler: Tekrar ile oluş, başka bir deyişle, Aynılık (*Same*) ile Öteki (*Other*) arasındaki ilişki.[40] Ritim söz konusu olduğunda aynılık içinde bir tekrarın mümkün olmadığını görürüz. Aynılık başkalık tarafından, fark tarafından yönlendirilir. Lefebvre ritmin bu çok ahenkli yanını denizin dalgalı ve akışkan yüzeyini örnek vererek açıklar:

> Dalgalar birbiri ardı sıra gelir: sahilin, falezin, kıyıların civarında biçimini alır. Bu dalgaların mevsime, suya ve rüzgâra olduğu gibi, onları taşıyan ve getiren denize bağlı bir ritmi de mevcuttur. Her denizin kendi ritmi vardır: Akdeniz'in ritmi okyanuslarınki gibi değildir. Ama her bir dalgaya bak. Durmamacasına değişiyor. Kıyıya vardığında geri püskürüyor: birçok küçük dalgacığı onu yönlendiren ama her zaman onunla birlikte yol almayan minik sıçramalara doğru taşıyor. Dalga ve dalga formları frekans, çokluk ve yerinden olmuş enerji tarafından karakterize edilir. Dalgaları izleyerek fizikçilerin küçük hareketlerin üst üste gelmesi (süperpoze) diye tanımladığı durumu kolayca gözlemleyebilirsin. Küçük dalgalanmalar birbirlerine çarpmak yerine birbirlerini aşarlar, emilir ve kaybolurlar.[41]

Lefebvre'in de hemfikir olacağı üzere denizin doğal olduğu kadar toplumsal ve siyasal bir ritmi de vardır. Denizler ve okyanuslar mekânları ve zamanları, kıyıları ve kültürleri, limanları ve dilleri buluşturan akışkan birer haznedir. İmparatorlukların ve ulus-devletlerin tahakküm alanı ve savaş meydanı olduğu kadar uygarlıkların ve toplulukların da kavşak noktalarıdırlar. Lefebvre suyun yüzeyindeki ritme bakmıştı, ama suyun altında da başka ritimler vardır.

Çavuşoğlu'nun *Lundy, Louis, Barge and Troy* (2014) başlıklı iki ekranlı yerleştirmesinde denizin altından, hem denizin dibindeki geçmiş zamanın şimdiki ritmine, hem de denizin üstündeki şimdiki

40. Lefebvre, *Rhythmanalyisis*, s. 87. 41. *A.g.y.*, s. 88.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "LUNDY, LOUIS, BARGE AND TROY", VİDEO YERLEŞTİRME, 2014.

zamanın ritmine bakarız. Dikey olarak yan yana galeri duvarına yaslanmış iki büyük ekranın birinde Çanakkale Savaşı sırasında müttefiklerin batmış gemi kalıntılarını –çalışmanın başlığındaki isimler bu gemilerin adlarıdır– yukarıdan, kuşbakışı olarak görürüz. İkinci ekranda ise bu sefer terse çevrilmiş bir bakışla günümüzde aynı denizde yol alan gemilerin gölgelerini suyun derinlerden yukarıya doğru bakarak izleriz. Bu görüntülere kamerayı kullanan dalgıcın su altında soluma şeklinde çıkan nefesi eşlik eder. Marmara Denizi ile Ege Denizi'ni birbirine bağlayan kavşak noktasında batmış gemilerle birlikte yaşam solumaktayızdır ya da daha doğrusu, yaşam solumaya çalışmaktayızdır.

Su sesi boğar, sesin yönü de etkisi de yitip gider ve insan suda ölür. Denizin insanlığa yetecek engin nefesinin çeşitli siyasi dalgalanmalar ve günümüz Avrupa sınırlarının göçmen politikaları nedeniyle kesildiğini düşündüğümüzde Çavuşoğlu'nun çalışması daha da bir anlam kazanır. Suriye'de 2011 yılından beri süren iç savaşın yarattığı kitlesel göçün denizin dibinde ya da ölü veya diri bilinmeyen bir kıyıda sonlandığını hatırlamamız yeterli olacaktır.

Yürek burkan hikâyesiyle aklımıza hemen bulunduğu teknenin

batması sonucu cansız bedeni yüzükoyun biçimde Bodrum'da sahile vuran Suriyeli üç yaşındaki Alan Kurdi bebek geliyor. 2 Eylül 2015' te kaçak yollarla Yunanistan'a geçmek isterken bindikleri lastik botun batması sonucu Alan'ın yanı sıra ağabeyi ve annesinin de aralarında bulunduğu 5 kişi yaşamını yitirmiş, baba ise sağ kurtulmuştu.[42] Medyaya yansımış bir başka dram da cansız bedeni keman kutusuna sarılı olarak bulunan genç müzisyen Barış Yazgı'nın hikâyesidir. Yazgı, 2017 senesinin nisan ayında kaçak yollarla Çanakkale' nin Ayvacık İlçesi'ne bağlı Bademli Köyü sahilinden Yunanistan'ın Midilli Adası'na gitmek üzere denize açılmıştı. Göçmenleri taşıyan bot uluslararası sularda battığında kimliğinden Siirt doğumlu yirmi iki yaşındaki Barış Yazgı olduğu belirlenmişti. Ailesi, genç adamın ölümünü polisler onları aramadan önce kemanından öğrenmişti. Büyük ağabeyi o günü şöyle anlatıyordu:

> Telefonu kapalıydı. Barış'a ulaşamıyorduk. Pazartesi akşamı haberlerde bir botun battığını öğrendik. Jandarmayı arayıp, "Ölenler içerisinde kemanlı biri var mı?" diye sorduk. Onlar da, "Keman bulduğumuzu siz nereden biliyorsunuz?" diye cevap verdi. Barış'ın hayatını kaybettiğini keman sayesinde öğrendik.[43]

Keman kutusunun içinden çok sayıda nota kâğıdı çıkan Yazgı, Suriyeli ve Afgan mültecilerle birlikte önce Midilli adasına geçmeyi, ardından da müzik eğitimi için Belçika'ya ulaşmayı planlıyordu. Bir yıl önce yine kaçak yollardan Belçika'ya gitmiş, yedi ay sonra Türkiye'ye geri dönmüştü. Yazgı bir kez daha kaçak yollarla Avrupa' ya gitmek istemişti ama ne yazık ki bu kez o kadar şanslı değildi.[44]

42. Banu Şen, "Büyük Dramın GalibiAylan ve Galip", Hürriyet, 3 Eylül 2015, www.hurriyet.com.tr/dunya/buyuk-dramin-sembolu-aylan-ve-galip-29983455 (Erişim tarihi: 9 Haziran 2018).

43. İdris Emen, "Kardeşimin Ölümünü Kemandan Öğrendik", Hürriyet, 27 Nisan 2017, www.hurriyet.com.tr/gundem/kardesimin-olumunu-kemandan-ogrendik-40439675 (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2019).

44. "Avrupa Rüyası Vize Engeline Takılan Müzisyen Mültecilerle Çıktığı Yolculukta Canından Oldu", Cumhuriyet, 26 Nisan 2017, www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/728269/Avrupa_ruyasi_vize_engeline_takilan_muzisyen_multecilerle_ciktigi_yolculukta_canindan_oldu.html (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2019).

Her şeyden öte güvencesiz ve aidiyetsiz göçmenin yaşama tutunma yoludur müzik.[45] İstanbul'da yaşayan Iraklı-Keldani göçmenlerin deneyimini müzik bağlamında inceleyen Evrim Hikmet Öğüt, "Müzik göçmenin ne işine yarar?" diye sorar ve şöyle devam eder:

> Bu soru, özellikle zorla yerinden edilmiş ya da savaş coğrafyasından kaçmak zorunda kalmış mülteciler için sorulduğunda yeni bir içerik kazanıyor. Hele ki mülteci, henüz yolda, belirsiz bir geleceğe ilerlediği bir geçiş halindeyse, arafın yükünü de ekleyin. Müziğin hayatta kalmakla, devam etmekle ne ilgisi var?
>
> Müzik araftaki göçmene geçici bir mekân, ev kurabilir mi; hiç değilse birliktelik hissi? Yas tutmanın ya da iyileşmenin aracı olabilir mi müzik? En azından ekmek parası eder mi?[46]

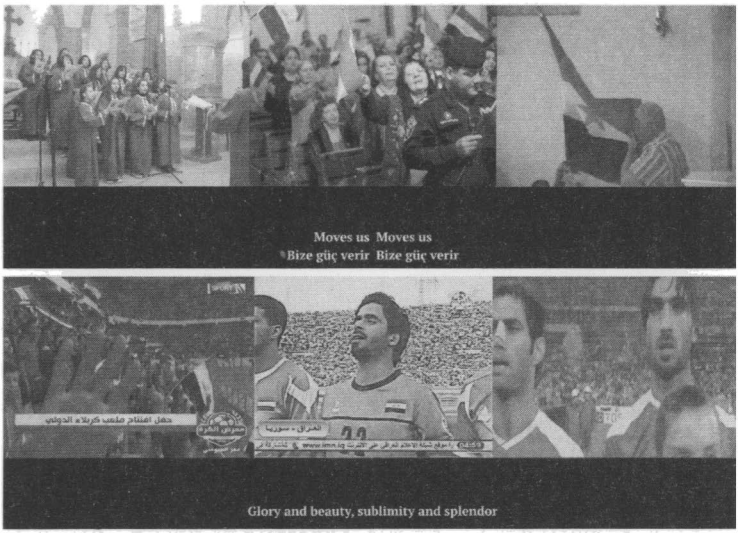
Öğüt araştırmasında İstanbul'daki genç Keldani-Iraklılar'ın transit göç durakları olan İstanbul'da müzikle uğraşmalarına odaklanarak hem ekonomik hem de kültürel bir sermaye olarak müziğin göçmenin hayatındaki önemi üzerinde durur. Keldani-Iraklılar hem kilise ayinlerinde müzisyen ya da korist olarak yer almakta hem de dindışı alanda (bayramlardaki topluluk eğlenceleri, düğün ya da nişan gibi etkinlikler, Keldani diyasporası ile ilişkiyi de mümkün kılan sosyal medyaya yüklemek için gerçekleştirilen canlı kayıtlar vb.) müzik icrası gerçekleştirerek topluluğu canlı ve ayakta tutmaya çalışmaktadırlar.[47]

Aidiyet duygusunu güçlü ve sürekli kılma arzusundan kaynaklanan müziğin göçmenlerin hayatındaki merkezi rolü sanatçı Pınar

45. Göç ile müzik arasındaki ilişki yüzyıllar boyunca süregelmiş olsa da bilimsel olarak incelenmesi 21. yüzyılın başında etnomüzikoloji alanında yapılan çalışmalarla başlamıştır. 1990 yılında "sürgün" kavramı çevresinde yayınlanan ilk özel sayıdan itibaren, yayınlanmaya başlayan göç ve müzik temalı derleme kitap ve dergi özel sayıları 2000'li yıllarda bu alanın büyük bir sıçrama yaptığına işaret eder. bkz. Evrim Hikmet Öğüt, "Geçici Göçün Sesleri: İstanbul'daki Keldani-Iraklı Göçmenlerin Müzik Pratikleri", *Alternatif Politika*. 8:3, Ekim 2016, s. 464.

46. Evrim Hikmet Öğüt, "Müzik Göçmenin Ne İşine Yarar?", *Birikim*, 320, Aralık 2015, s. 72.

47. Evrim Hikmet Öğüt, "Geçici Göçün Sesleri...", s. 465-69, 471.



PINAR ÖĞRENCİ, "MAWTİNİ/VATANIM", VİDEO, 2016.

Öğrenci'nin gözüne ve kulağına İstanbul'da takılmıştır. Taksim İstiklal Caddesi'ndeki Arap sokak müzisyenlerinden oluşan Domsek' in çaldığı ve kendisinin o zamana değin bilmediği şarkının dinleyici çemberini büyütmekle kalmayıp aynı zamanda gözyaşlarına sebep olmasından çok etkilenir. "Mawtini" olarak bilinen bu şarkının ilginç tarihçesini öğrenir ve internet ortamında dolaşan şarkının icra kayıtlarını kullanarak bu buluntu videolardan bir video kolaj (2015) gerçekleştirir.

Filistinli şair İbrahim Touqan'ın 1934 yılında yazdığı bir şiir olan "Mawtini" (Vatanım), Muhammad Fuliefil tarafından Filistin milli marşı olarak bestelenmiş, sonrasındaysa popüler bir şarkıya dönüşerek tüm bir Arap coğrafyasının Filistin'e desteğinin ve bağlılığının önemli bir sembolü olmuştur. 2004'te Saddam Hüseyin rejiminin yıkılmasından sonra ise bu marş Irak'ın milli marşı olarak seçilmiştir. Günümüzde ise İstanbul'un sokaklarında aynı şarkı birbirinin varlığından haberli olmayan göçmenleri bile buluşturabilmektedir. Dolayısıyla "Mawtini" ulusal bir marş olmasının çok ötesinde

bir anlama sahiptir: parçalanıp dünyanın dört bir yanına savrulmuş Ortadoğulu halkların onun üzerinden duygu devşirip kendilerine mal ettikleri ortak bir şarkı olarak söylenmeye devam etmektedir.

Öğrenci, 20 Nisan - 21 Mayıs 2017 tarihleri arasında Depo'da düzenlenen *Kırmızı Gökyüzünün Altında* adlı kişisel sergisinde Suriye'deki savaş sonrasında başlayan göçün değiştirdiği demografik yapının ekonomi, mimari ve dille olan ilişkisini incelerken merkeze "Mawtini"nin İstanbul sokaklarındaki icra edilmesinden meydana gelen video kolajı dışında Viyana'da tanışıp arkadaş olduğu Bağdatlı genç ud sanatçısı Ahmed Shaqagi'yi ve onun göç hikâyesini koymuştur. Sergide yer alan "Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti" (2017) adlı film serisinin dört kısa filminde de ana tema ("Bağdat'tan Ayrılış", "İstanbul'dan Ayrılış", "Türkiye'den Ayrılış" ve "Viyana'da Yaşam") yolculuğu Viyana'da sonlanan Ahmed'in uzun ve zorlu göç hikâyesi ve orada diğer müzisyen arkadaşlarıyla icra ettikleri müziklerdir. Ari Amaya Akkermans'a göre bu filmlerde Öğrenci'nin anlatıma dayalı tekniği, kimi zaman kameranın uzun fakat tereddütlü ve hassas çekimleri ile vurgulanan montajlanmış sekansları ve boğuk diyalogları ile suda gerçekleşen bir geçişe benzemektedir.[48]

Ahmed'in göç sırasında yaşadığı bir olaydan yola çıkan ilk filmi "Türkiye'den Ayrılış"ta Ege Denizi'nin açık sularında sakin dalgalarıyla oradan oraya sürüklenen bir ud, tekil bir hikâye üzerinden binlerce göçmen ve mültecinin maruz kaldığı zorlukları ve tehlikeleri anlatma gücüne sahiptir. Tüm film boyunca ud uçsuz bucaksız mavi sularda sürüklenip savrulurken Ahmed'in kendi udunu geride bırakmak zorunda kalışının hikâyesi de bu imgeye katılır.

Türkiye'den Midilli adasına yapacakları yolculuk öncesi kaçakçı küçük botta daha fazla mülteciye yer açabilmek için Ahmed'den udunu denize atmasını istemiştir. Ahmed aksi yönde ısrar etse de sonunda udunu denize bırakmak zorunda kalmıştır. Gerçekte Ah-

48. Ari Amaya Akkermans, "Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti", *Kırmızı Gökyüzünün Altında* (sergi kitapçığı) içinde, İstanbul: Depo, 2017, s. 21. Bu yazının orjinali Pınar Öğrenci'nin 2017 yılında Kunst Haus Viyana-Hurdertwasser Müzesi'nde gerçekleştirdiği solo sergisi için yazılmıştır.

PINAR ÖĞRENCİ, "ÜSTÜMÜZDEN HAFİF BİR RÜZGÂR ESTİ", VİDEO, 2017.

med yalnızca müzik aletini değil, Bağdat'tan birlikte göç ettiği annesini, babasını ve kardeşlerini de geride bırakmıştır. Anne ve babası kalabalık bir botla yapılacak tehlikeli bir deniz yolculuğunu göze alamadığı için iki oğluyla birlikte bir süre daha İstanbul'da kalmaya, büyük oğullarıyla da bir yıl gibi bir süre zarfında Avusturya'da buluşmaya karar vermişlerdir. Ahmed'in yaklaşık iki yıla yayılan göç yolculuğu Viyana'daki bir göçmen evinde son bulmuştur.

Engin masmavi sularda yüzen ud göçmenin duyulmayan yakarışının sembolüdür. Bu yönüyle müzik aletinin icadında hayvan sesi ve bedeniyle ile insan bedeni (nefes, dudak, eller, parmaklar, ayaklar, bacaklar) arasındaki ilksel ilişkiye geri götürür bizi: Hayvan formundan yola çıkılarak yaratılmış birçok müzik aleti "adeta çığlıklarının insan arzusuna devşirildiği boş hayvanlar gibi, sesin şiddetin türlü türlü çeşitleriyle –friksiyon, nefesin defedilmesi, sarsılma, çarpma– dünyaya yansıtıldığı kanallar, rezervuarlar, dış yüzeyler, odalardır".[49]

Öğrenci'nin bir sergi için gittiği Viyana'da karşılaşıp arkadaş olduğu ve Vordere Zollamtsstrasse'deki kampta sık sık ziyaret ettiği

49. David Toop, "Instruments of Non-Existence (Through which Heaven and Earth Seek Reconciliation)", *Art or Sound* (sergi kataloğu) içinde, haz. Germano Celant, Progetto Prada Arte: Milano, 2014, s. 321.

bu genç adam için müzik yapmak her şeydir. Sanatçı, sergi kitapçığına eklediği kendi yazısında Ahmed'in Irak Müzik Konservatuarı'nda ud çalıyor ve şarkı söylüyorken kesintiye uğrayan yaşamını ve birlikte Viyana'da geçirdikleri bir ayı aşkın süreyi ayrıntılı biçimde anlatır. Genç adamın uduyla olan ilişkisiyle ilgili olarak ise şöyle yazmıştır:

Ahmed her fırsatta ud çalıyordu; kamptaki boş vakitlerinde, piknik yapar, metro beklerken udunu çantasından çıkarıp çalmaya başlıyordu. Yanında Yassin ve Yahya varsa onlar da müziğe eşlik ediyor, etraftaki insanlar çevrelerinde bir halka oluşturup onları dinliyordu. Bense yeni arkadaşlarımın çaldığı müziği dinliyor, bazen onlara eşlik ediyor, bazen de kameramla onları kaydetmeye çalışıyordum. Ahmed yaptığı müziği kaydetmemden hoşlanıyor, çekim yapmamı zorlaştıran görevliler olursa onlarla tartışıyordu. Kampı ziyaret eden birçok kişi kendisine sormadan video kaydı yapmıştı, şimdi ise Ahmed kaydedilmek istiyordu ve buna ancak kendisi karar verebilirdi, öyle söylüyordu. Bense yaptığım kayıtları nerde, nasıl kullanacağımı bilmiyordum.[50]

Öğrenci'nin yine aynı yazısından udunu arkasında bırakmak zorunda kalan Ahmed'i Viyana'da yerleşmeye iten şeyin yine bir ud olduğunu öğreniriz. Yunanistan'dan Avusturya'ya uzun bir yürüyüşün sonunda varmıştır Ahmed. Kaldığı tren istasyonu Hamptbahnhof'a bir gün Kızıl Haç (Red Cross) ile birlikte bir müzik grubu gelmiş ve mültecilere küçük bir moral konseri vermiştir. Grubun içinde ud çalan bir müzisyen olduğunu gören Ahmed, udun sahibi ile tanışmış ve çalmak için izin istemiştir. İşte o gün Viyana'da kalmaya karar vermiştir.[51] Ama hikâyenin belki de en dokunaklı yanı Öğrenci'nin Ahmed'e yeni bir ud hediye etmek istemesi ile başlayan süreçtir. Sanatçı bu uzun ve zorlu süreci şöyle anlatır:

Kampa yerleşip bir süre kaldıktan sonra Bağdat'taki arkadaşları aralarında para toplayarak Ahmed'e orta kalitede bir ud göndermişti. Tanıştığımızda Ahmed bu udu çalıyordu, ancak ondan şikâyetçiydi, zira üze-

50. Pınar Öğrenci, "Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti", *Kırmızı Gökyüzünün Altında*, s. 33-34.

51. *A.g.y.*, s. 35.

rinde çatlaklar oluşmuş, sesin kalitesi bozulmuştu. Ahmed Bağdat'taki hava sıcaklığı ile Viyana arasındaki farklılığın bu çatlaklara sebep olduğunu düşünüyordu. Ancak Uzakdoğu ağacından yapılmış kaliteli bir ud soğuk hava şartlarına dayanabilirdi. Bunu öğrendiğimde Ahmed'e yeni bir ud hediye etmeye karar verdim. Ancak kaliteli bir udun Bağdat'tan Viyana'ya getirilmesinin maliyeti yaklaşık 1500 dolar civarındaydı. Bunu tek başıma yapamayınca, "When Home Won't Let You Stay" sergisinin küratörü Işın Önal'a açtım konuyu, hemen aramızda para toplamayı önerdi. Ben de öyle düşünüyordum. Sergiye katılan arkadaşlardan bir kısmına ortak bir mail göndererek kısa sürede bir miktar para toplamayı başardık. Işın, Ahmed için sergi boyunca birkaç performans organize etti. Viyana' da yaşayan tiyatrocu Aslı Kışlal ile birlikte WERK X-Eldorado'da "Ahmed Needs an Qud" isimli bir konser gerçekleştirdik. Ahmed'in bizim tanımadığımız birkaç arkadaşı da yardım etti ve sonunda gereken parayı bir araya getirebildik. Ahmed siparişi çoktan vermiş, yapılacağı ağacın cinsi, teknik özellikleri, udun ve çantasının rengi gibi birçok detayı ayrıntılı olarak Bağdat'taki ud yapımcısına iletmişti. Udun sesinden emin olmak için Bağdat'taki hocası Mustafa Zair'i arayıp, ud yapımcısına uğramasını ve yeni udu test etmesini istemişti. Bense sabırsızlanıyor, udun ne zaman Viyana'ya ulaşacağını soruyordum. Bir gün Ahmed aradı, sesi çok kötü geliyordu. Ud yapımcısı onu aramış, Bağdat'ın çok karıştığını, bu şartlar altında udu postaya veremeyeceğini söylemişti. Ahmed ise ustaya yalvarmış, elinden geleni yapmasını istemişti. Bu konuşmanın hemen ardından haziran ayında (Ramazan ayının son gününde), Bağdat'taki bir alışveriş merkezinde 300'den fazla kişinin öldüğü büyük bir patlama gerçekleşti ve udla ilgili umudumuzu iyice kaybettik. Ancak birkaç gün sonra Ahmed'den iyi haber geldi, ud Viyana'ya ulaşmıştı. Ahmed'in sevincini görmeliydiniz, udunu elinden bırakmıyor, sürekli yeni şarkılar deneyip Facebook'ta paylaşıyordu.[52]

Öyleyse ses dalgalanır, bedeni "evine" götürür ve sonra beden dünyaya müzikal tınılarla geri döner.

52. *A.g.y.*, s. 35-36.

Ritmik Yineleme, Aritmik Fark

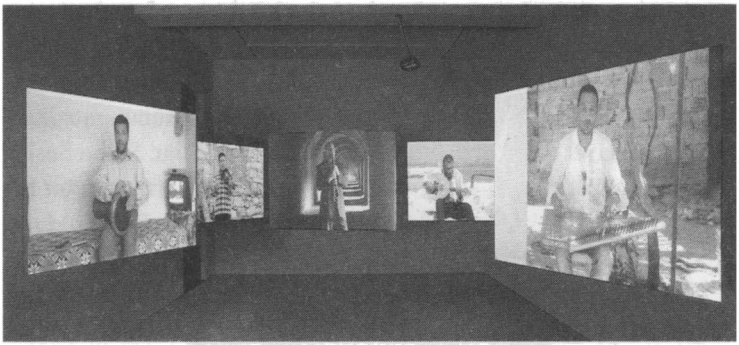
Lefebvre ritmi, hareketlerin, jestlerin, eylemlerin ve durumların yenilenmesi ve tekrarından azade düşünmez ama bu tekrara sızan yeni ve beklenmedik bir şey de olacaktır her zaman: fark.[53] Dolayısıyla Lefevbre'in kavramsallaştırmasında ritim, yineleme ve değişim, süreklilik ve karşıtlık, kimlik ve fark meselelerini gündeme getirebileceğimiz eleştirel kanalları açar. Çavuşoğlu'nun "Quintet Without Borders" (Sınır Tanımayan Beşli, 2007) adlı çokkanallı beş ekranlı video yerleştirmesinde ritmik yinelemeye karşı "aritmik fark" devreye girer.

"Quintet Without Borders"da Selim Sesler ve Orkestrası'nın icrasını izler ve dinleriz. Çalışma, mekân, zaman, eylem ve hareket yapılarının bir galeri bağlamında yeni ve kesintisiz bir şekilde nasıl düzenlenebileceğini ortaya koyarken kültürel fark kavramını müzik üzerinden yeniden ele alır.

Müziğin melodi, harmoni ve ritim olarak üç farklı terimle kavramsallaştırılması gerektiğini vurgulayan Lefevbre, temelde her üçünün de zamanla ilgili olduğunun altını çizer: melodi notaların birbirini takip etmesi, harmoni aynı anda ses veren çeşitli notalar, ritimse notaların ve onların uzunluklarının belirlenmesidir.[54] Vuruşun önemi ya da müzikal ölçüyse Lefebvre'in kitabında sık sık karşımıza çıkar. Ritmin tanımında eksik bir nokta olduğunu belirten teorisyen bunun ölçü olduğunun altını çizer. Zaman, ölçü (hız, sıklık, ahenk) tarafından, müzikteki melodi tarafından ve ayrıca hareket ve dil tarafından nicelikleştirilmiştir. Mantığa ve nesnelliğe dayanan düzenlenmiş zaman olarak bir ritim hiç de mantık barındırmayan başka ritimlerle ilişki kurar: bedenle.[55] Beden biyolojik, psikolojik, toplumsal ve kültürel bir arayüzdür.

Çavuşoğlu'nun videosunun kahramanları beş virtüöz Roman müzisyenden meydana gelen Selim Sesler ve Orkestrası'nın üyele-

53. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 16.
54. Bkz. Stuart Elden, "An Introduction", *Rhythmanalysis* içinde, s. 5.
55. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 18.



ERGİN ÇAVUŞOĞLU, "QUINTET WITHOUT BORDERS/SINIR TANIMAYAN BEŞLİ", VİDEO YERLEŞTİRME, 2007.

ridir. Müzisyenlerin hepsi Çavuşoğlu'nun "Avrupa idesinin bitiş noktalarından biri" olarak tanımladığı küçük bir sınır kasabası ve Roman topluluğunun merkezi olan Keşan'dandır.

Selim Sesler ve Orkestrası'nın üyeleri Osmanlı'dan günümüze kadar ulaşan ve Adriyatik'den Arabistan'a değin uzanan geniş bir coğrafyada zengin bir müzikal geçmişle dolu bir bagaja sahiptir. Bu bagaja Keşan'da yaşayan Bulgar, Arnavut, Boşnak, Romen, Gacal ve Yunan Pomakları gibi farklı etnik grupların kültürel formları da (özellikle tören müziği ve dans geleneği) eklemlenmiş ve dolayısıyla ihtivasını çeşitlendirmiştir. Brenna MacCrimmon gibi yabancı müzisyenlerle de çalışmış olan dünyaca ünlü klarnet ustası Selim Sesler, mübadele yıllarında Keşan'ın İbriktepe Köyü'ne yerleşen Selânik göçmeni bir ailenin çocuğudur. Efsanevi saksafoncu John Coltrane'e atfen *The Guardian* gazetesi tarafından "klarnetin Coltrane'i"[56] olarak nitelendirilen Selim Sesler'in babası Mümin Sesler zurna icracısı, amcası Nazif Sesler de klarnet sanatçısıdır. Küçük yaşlarda köy düğünlerinde cümbüş ve klarnet icra etmeye başlayan müzisyen Isparta'da yaptığı askerliği sırasında bandoda

56. Fiachra Gibbons, "The Coltrane of the Clarinet", *The Guardian*, 24 Şubat 2006 www.theguardian.com/film/2006/feb/24/worldmusic (Erişim tarihi: 23 Haziran 2018).

görevliyken nota okumayı öğrenir. Askerliği bitince İstanbul'a gelerek musiki cemiyetlerinde Türk müziğinin farklı icraları üzerine eğilir.[57] Davul zurnadan ince saz dönemine geçişi İstanbul'da restoranlarda fasıl heyetlerinde, Ferhan Şensoy tiyatrosunun müzikallerinde ve davet edildiği düğünlerde çalmasıyla başlar. Selim Sesler bu farklı müzikal deneyimlerini Trakya bölgesine ait zengin bir repartuarla ve icra tarzıyla bütünleştirerek âşık geleneğinde olduğu gibi yaşayan bir arşive dönüşmüştür.

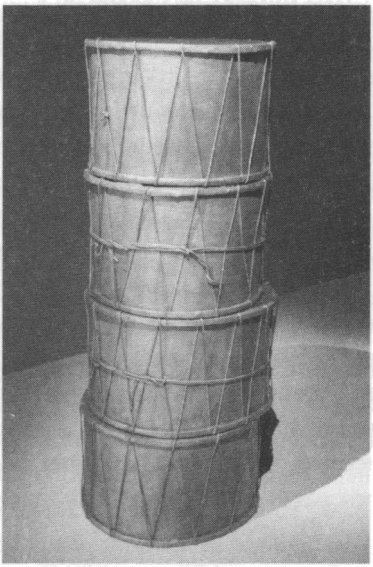
Tarihsel olarak bakıldığında Keşan ve çevresine iki önemli göç dalgasının gerçekleştiği görülür. Bu göç dalgalarından ilki 93 Harbi sonrasında yöreye gelen Pomaklar ve Gacallar'dır. İkincisi ise 1923-24'te Lozan Antlaşması hükümleri gereğince gerçekleşmiş, Keşan' daki Hıristiyan Rumlar Doğu Yunanistan'a, Yunanistan'da Drama, Serez ve Kayalar yöresinde yaşayan Müslüman Gacal, Pomak ve Roman topluluklar ise Keşan ve çevresine yerleştirilmiştir. Romanların Keşan'a yerleşmesine ise iç karışıklıklar ve savaşlardan kaçarak daha iyi bir hayat kurma arayışı neden olmuştur.[58] Keşan'daki değişik gruplar, tarihsel anadilleri ile etnik ve coğrafi kökenlerine göre belirlenmektedir. Örneğin Gacallar hem anadili Türkçe olan yerlilerden hem de Bulgaristan ya da Yunanistan'dan göç etmiş Türkçe konuşanlardan meydana gelir. Bulgaristan'dan ya da Yunanistan'dan gelen ve Slavca konuşan Müslüman Pomaklar'ın Bulgaristan'dan gelenlerine "Bulgar Pomakları", Yunanistan'dan gelenlerine ise "Yunan Pomakları" denir. Ayrıca "Macir" denilen ve 1930' larda Romanya'dan göç eden Müslümanlar, Yunanistan'dan gelen ve Türkçe konuşan bir grup, Arnavutlar, Boşnaklar ile müzisyenlik, demircilik, tarım işçiliği, hasırcılık, cambazlık, pazarcılık, hamallık gibi işler yapan Romanlar gibi küçük gruplar da vardır.[59]

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Keşan'a yerleştirilen göçer Romanlar'ın modern bir kasaba olarak ızgara sistemine

57. Selçuk Öztürk, "Türk Müziği Klarnet İcracılığında Selim Sesler", *İdil Dergisi*, 7:41, 2018, s. 72-73.

58. Bkz. Sonia Tamar Seeman'ın Selim Sesler ve Grup Trakya'nın *Keşan'a Giden Yollar* (Kalan Müzik, 1999) albümünün kitapçığında yer alan yazısı, s. 4, 6.

59. *A.g.y.*



ÇAVUŞOĞLU VE BOJANOV,
"MOMENTUM KEŞAN I", BRONZ, 2007.

göre kurulmuş kent planına uyum sağlamayan evleri ve mekândaki göçebe hareketleri Çavuşoğlu'nun dikkatini çekmiştir. Sanatçı Keşanlı Romanlar'ın yaşadıkları mekânla olan ilişkilerini şöyle gözlemlemiştir:

Evlerin mimarisi herhangi bir belirgin stile karşılık gelmiyor ve komşu binalarla sınırlar ise geçirgen. En çok dikkatimi çeken şey ise, insanların sokakları tümüyle görmezden gelmeleri ve A noktasından B noktasına olan hareketin ızgara sisteminin dikte etmesiyle değil de komşularının arka bahçesinden çatıya oradan da odalara ve bodrumlara uzanacak hayali (öznel) bir rota tarafından çizilmesi. Çevrelerindeki coğrafyada hareket etme biçimleri kurallara ayak uydurmama, bir şekilde özgürlük ve göçebe yaşama dürtüsünü yansıtıyor ve hatta devletsel ve uluslararası kanunlara ve sınırların ötesine doğru uzanıyor.[60]

60. Ergin Çavuşoğlu, *Places of Departure*, yayımlanmamış doktora tezi, University of Portsmouth, 2009, s. 18-19.

Çavuşoğlu bu fikirlerle Bulgar film yönetmeni Konstantin Bojanov' la işbirliği içinde, Selim Sesler ile orkestradaki diğer müzisyenlerden, geleneksel repertuarlarından birkaç parçayı tek başlarına kendi enstrümanları ile icra etmelerini istemiştir. Parçaların içindeki kendi bölümlerini çalmak için ise müzisyenlerin her birinden Keşan veya civarında müziklerinin en iyi şekilde tınlayacağı "ideal" bir performans alanı seçmeleri söylenmiştir. Ortaya çıkan çokekranlı yerleştirme eklektik mimariyi ve Romanlar'ın mekânı kullanma biçimlerini hatırlatacak biçimde bir mekânsal düzenlemeye sahiptir. Darbukacı Serkan Koçan küçük odasında, yatak üzerinde; kemancı Sezer Gümüş 18. yüzyıldan kalma yıkık dökük taş bir evin önünde; ud sanatçısı Turan Gümüş deniz kenarında bir dalgakıranın hemen başında; kanun sanatçısı Bülent Sesler bir güvercin kafesinin yer aldığı evinin bahçesinde ve son olarak klarnet ustası Selim Sesler eski bir tuğla fabrikasının revaklı avlusunun tonozları altında müziğini icra eder.

Çok ekranlı yerleştirme, ekranların karanlık olduğu ve sessizlik içinde ağzıyla "1, 2, 1, 2, 3, 4" şeklinde ritim tutan bir dış-sesle başlar. Hemen ardından ekranlarda birer birer müzisyenler belirir. Galeri mekânında bir araya getirilmiş bağımsız ekranlar, her bir müzisyenin performansını ayrı ayrı aktarmakla birlikte seslerin ve görüntülerin az ya da çok senkronize olduğu ahenkli bir müzik yaratır. Bir başka deyişle, bir ekrandan diğerine "göç eden sesler" birleşerek bizim kulağımıza tek bir müzik parçası olarak gelmektedir. Bu durum Keşan ve yöresindeki İnce Çalgı Topluluğu[61] geleneğine uygun düşer, çünkü müzisyenlerin icra teknikleri karmaşık bir yapı gösteren bu grup müziğinde, çalgıcılar ezgiyi hep birlikte ancak birbirinden biraz farklı bir şekilde seslendirdiğinden karmaşık bir enstrümantal doku ortaya çıkmaktadır.

Müzisyenlerin icrası Türk, Yunan, Yahudi, Arap, Bulgar, Ro-

61. Roman müzisyenlerin oluşturduğu ve özellikle 1990'ların ortalarında Keşan yöresindeki en yaygın topluluk türüdür. Özellikle düğünlerde müzik yapan ince saz toplulukları tipik olarak klarnet, cümbüş, darbuka, daire ya da davul ve bazen de kemandan oluşmaktadır "Yatay" ve "konvoy" denilen müzik için klarnet, cümbüş, darbuka ve davul bulunur. Bkz. Seeman'ın yazısı, *a.g.y.*, s. 10-11.

man, Ermeni ve daha pek çok farklı müzik türü ve geleneğini aynı salonda çalan bir "quintet" etkisi yaratır. Ekranların yanı sıra sergide Çavuşoğlu ve Bojanov'un Keşan'daki Romanlar arasında kullanılan geleneksel müzik aletlerini (kanun ya da keman gibi Türk Müziği'ne giren klasik enstrümanların dışında darbuka, daire, davul, cümbüş gibi gündelik hayatta karşımıza çıkan enstrümanlar) ve hasır kilim gibi gündelik ev eşyalarını temel alarak ürettikleri bir grup bronz ve alüminyum heykel de sergilenir. Dolayısıyla çalışmanın sessel ve görsel formu Türk, Yunan, Roman, Yahudi, Bulgar, Ermeni ve Arap tarzlarına uzanan zengin bir kültürel geleneği kateder.

Hem tek başlarına hem de birlikte, ritmik yinelemeye aritmik farkı yerleştiren "Quintet Without Borders", çeşitli kültürel formlardan ve akış halindeki kimliklerden oluşan titreşimli bir topografyayı haritalandırmış olur. Sessel ve görsel unsurlar "çevrilemez olan"ın karşılığı olarak, hem dilsel hem de görsel temsile ve iletişime bir alternatif sunar, farklılık ve başkalık üretir.

Müzisyenler müziğin bedensel ve vokal olduğu tarih öncesi zamanlara götürürler bizi; nefesin üflendiği, midenin tamburdadığı, ellerin çırpıldığı, parmakların şaklatıldığı, ayaklarınsa ritim tutup dans ettiği eski zamanlara. Galeri mekânı kendi yerimiz ve nesnelerimizi, kendi jest ve hareketlerimizi, kendi ses ve müziğimizi seçeceğimiz, dolayısıyla kendi hikâyemizi çalıp dinleyeceğimiz bir sahnedir, bir konser mekânıdır. Farklı ve çeşitli zamansallıklara sahip bu görsel-işitsel sanat çalışması, algılamanın yolunun etkileşimden geçtiğine ikna eder bizi; yerler ve insanlar arasında, sanatçı, sanat çalışması/sergi ve izleyici/dinleyici arasında kurulacak farklı bir ilişkisellik modelini gündeme getirir. Bu ilişkisellik modeli açıkça tanımlanmış karşılaşmalardan farklı olan rastlaşma, katılım, algı ve deneyimin çok özel bir biçimine karşılık gelir.

Duyumlar-arası bir karşılıklılık ilişkisi içinde müziğe çekiliriz, hatta bedenimizle ritim tutmaya ve dans etmeye yönlendiriliriz. Anlamın yanında, etrafında, içinde ve ötesinde gezinen ses ve imge tabi oluşu, karşılıklı bağımlılığı, istikrarı, sürekliliği ve kalıcılığı reddeder. Çavuşoğlu müziğin, "çevrilemez" olarak düşünülebileceğini, kültür tarafından birleşik tek bir dil ya da sese sabitlenemeye-

ceğini ve yarılıp çatlamaksızın tek bir kimlikle ifade edilemeyeceğini anlatır bize. Müzisyenlerin farklı ekranlardaki performansları "taşkın bir mevcudiyeti; çoktan orada olan ile her zaman ertelenmiş olanın kimliğini"[62] duyurur. Başka bir deyişle ritimler yalnızca şimdinin mevcudiyetinin değil, onun etkilerinin de izindedir. Bir fazlalık olarak ele aldığım mıknatıs-ses burada devreye girer. Lefebvre "ritimanaliz" bağlamında bunu şöyle ifade eder:

> Hazır olan (*present*) bazen kendisini yanlış bir biçimde mevcudiyet (*presence*) olarak taklit eder (canlandırır): bir portre, bir kopya, bir çift, bir tıpkıbasım vb. olarak. Ama (bir) mevcudiyet, ritim (bir zaman) ilave ederek kendi kendisini sürdürür ya da bir yere yerleştirir. Ritimanaliz eylemi her şeyi, mevcut olanı da öyle idrak edip algılayarak mevcudiyetlere dönüştürür. Eylem kendisini *şeyler*in ideolojisine hapsetmez. Tıpkı imgenin başka bir an olması gibi, *şey*i mevcut olanın yakınında, hazır olanın bir ânında kavrar. Böylelikle şey kendisini *hazır kılar*, ama *mevcut kılmaz*. Buna karşılık ritimanaliz eylemi bu şeyleri –bu duvar, şu masa, o ağaçlar– farklı şeylere değil de mevcudiyetlere dönüştürerek onları dramatik bir oluşta çok sayıda anlama sahip bir bütüne dahil eder.[63]

Dolayısıyla mıknatıs-ses, metamorfozun gücüyle doludur. Çavuşoğlu'nun "sesli imgeleri'nin de açık ettiği gibi, yaratıcı eylem incelediğini dönüştürme eylemidir de aynı zamanda. Bakıp gördüğünü, duyup dinlediğini harekete geçirir, onun gücünün farkına varır; şeyleri yansıtmaz, şeylerin işlemesine olanak verir. Buna öznenin kendisi de dahildir.

Sanatçının tek ekranlı video yerleştirmesi "Fog Walking" (Siste Yürüyüş, 2007) öznenin bedeninin bir duyumlar haznesi olarak hem sesi kendisine çeken bir ses alıcısı hem de dışarıya yayan bir ses vericisi olarak devreye girdiği anların görsel ve işitsel peyzajını çıkarır. "Poised in the Infinite Ocean"ın çekildiği bölgenin sert ve haşin coğrafyasında sisler içinde yapılan bir yürüyüşe tanık oluruz. Gece karanlığı ve sisler içinde evden çok maketi hatırlatan büyük bir malikâne ile başlar kısa video. Bu görüntüye, birkaç yıl ailesiyle Biarritz'de, filmin çekildiği bölgede yaşamış Igor Stravinsky'nin *The*

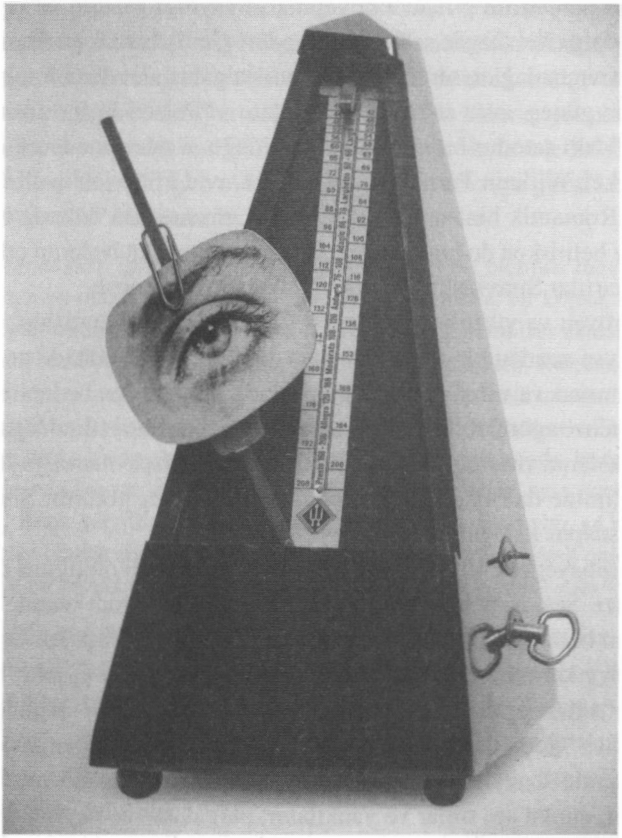
62. *A.g.y.*, s. 51. 63. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 33.

Firebird parçasının girişindeki yaylıların yaydığı gerilim ve kıyıyı döven dalga ve rüzgâr sesleri eşlik eder. Geniş bir sis perdesinin içinden engin dağlar, sert kayalar, azgın dalgalar, alevden bir top gibi batan güneş, ıssız sahil, tepedeki şato –"Poised in the Infinite Ocean"daki şatodur bu– ve hatta İsa olduğunu tahmin edeceğimiz bir heykel, William Turner ya da Caspar David Friedrich'in elinden çıkma Romantik bir manzara resmi gibi gözümüzün önünde belli belirsiz belirirken doğanın sesleri ve yürümekte olan bedenin çıkardığı gıcırtılar Stravinsky'nin müziğini bastırmıştır artık.

Yürüyen ve yürürken kaydeden Çavuşoğlu'nun kendisidir; yürüyüşüyse sıradan bir doğa yürüyüşü değildir. Ne gündüzde ne gecede, sınırsız ve vahşi bir doğa parçasında gerçekleşen bedenin hareketi hem öngörülebilirdir hem de bir o kadar bilinmezdir. Doğanın ritmi bedenin ritmine karışmıştır. Görsel ve işitsel olanın yaydığı yön yitimine dair endişeli hal ferahlık hissini alır götürür. Sispus içinde suspus kalakalırız.

En nihayetinde Ergin Çavuşoğlu sesin mıknatıslı olduğuna ikna eder bizi. Ses, işitsel bir bilgi ya da bir koordinat aracı olarak bizi devinim halinde olduğumuz bir mekâna yerleştirir. Yaşayan beden hem ses çıkarır, hem de sesi kendine doğru çeker, onu yaşatır. Mekânsal bağlamlar kadar algımız da sesle sıkı bir biçimde ilişki içindedir. Ses "göç eder", belli bir yere bağlı kalmadan diğer seslerle ilişki içinde deneyimlenir; mekânsal bağlamlar sese sesini ve sözünü verir, çünkü ses tınlar ve yankılanır, dalgalanır ve yayılır, diğer seslere katılır ve artar, azalır ve yiter. Bu durum neyi dinlediğimiz, nasıl ve neden dinlediğimiz sorularını da çok önemli bir hale getirir.

Kitabın son bölümünde bu soruların yanıtlarını müzisyen ve sanatçı Cevdet Erek'in çalışmaları eşliğinde Jean-Luc Nancy'nin kavramsallaştırdığı anlamda bir "tınlayan özne" (*resonant subject*) misali bulmaya çalışacağız. Sispus içinde suspus kalmamaya itina ederek...



MAN RAY, "INDESTRUCTIBLE OBJECT/ PARÇALANAMAZ NESNE".
1964 [1923].

5

Suspus Zaman - Sispus Mekân

DİNLEMENİN POLİTİKASI

> Eğer *dinleme* hem aç(ıl)ması (hücum) hem koyultulmuş aşırılığı ile *duyma*dan ayrılıyorsa, yani, (anlamı) idrakın ve anlaşma ya da harmoninin (müzikal anlamda *harmoni* [entente] ya da çözülme) ötesinde bir yeniden aç(ıl)maysa, bu dinlemenin mutlaka anlamı iletmek dışında bir şey ifade etmesindendir. ...
>
> (Sesin hücumunda ve sönmesinde gürültü vardır, ve sesin kendisinde her zaman gürültü vardır.) Ama her gürültü ayrıca bir tınıya da sahiptir.
>
> – Jean-Luc Nancy[1]

Kitap boyunca tartıştığım üzere, iktidar sestir, ama sessiz de olabilir gürültülü de. Ayrıca özellikle bir önceki bölümde detaylı bir biçimde ele almaya çalıştığım gibi bu sesin ritimleri ve tonlamaları vardır. *Rhythmanalysis*'in başlarında şeylerin eleştirisine girişmişken öznelliğimizle ilgili olarak şöyle yazar Lefebvre:

> Duyumlarımız ve algılarımız tam ve sürekli görünüşler şeklinde onları gizlerken yinelenen şekiller içerirler. Şöyle ki: sesleri, ışıkları, renkleri ve nesneleri. Ritimlerimizin çeşitliliğini gizlerken biz kendi kendimizi *muhafaza ederiz*: beden ve ten olarak, *biz neredeyse nesneyizdir*. Ancak tümüyle de değil.[2]

1. Jean-Luc Nancy, *Listening*, Fordham University Press: New York, 2007, s. 32, 41.

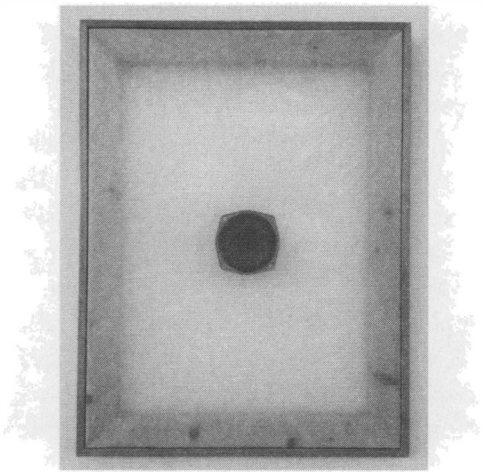
2. Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Londra, New Delhi, New York ve Sydney: Bloomsbury, 2013 [1992], s. 20.

Siyasal, toplumsal ve ekonomik ritimlerin dünyasında "biz neredeyse nesneyizdir," evet ama, Lefebvre'in de dikkat çektiği gibi, nesneleşmekten sıyrılma ya da kurtulma potansiyeli kendimizde mevcuttur.

Şimdi bu fikrin taşıdığı vaatle, kitabın son bölümünde "dinleyen özne"yi, yeni bir öznellik anlayışının kilit figürü olarak merkeze koymayı deneyeceğim. Ses zerreler halinde yayılır. "Mıknatıs-ses", kitap boyunca ele almaya çalıştığım gibi, başka bir dokusu, rengi ve tonu olan, eyleyen bir sesse eğer, dinleyicisine bir duyumlar fazlası, bir algılar kalıntısı bırakır. Bu duyum fazlalığını ve algı kalıntısını yaşayacak ve yaşatacak olan kişi, artık bildiğimiz öznellik tariflerinin dışında bir öznedir. Dinleyen özne, her şeyden önce, bedenini soyut bir zamana değil, yaşanan bir âna yerleştirir, soyut bir mekâna değil, fiziksel bir mekâna konumlandırır. Jean-Luc Nancy *Listening* adlı kitabında "tınlayan özne" (*resonant subject*) olarak kavramsallaştırıyor onu. Kitabı bitirirken sanatçı ve müzisyen Cevdet Erek'in ses mekânlarında kendi içine dönük bir kendilik kavramından ya da bir "Ben"den ziyade ilişkisel bir mekânda diğerleriyle birlikte ortaklaşa dinleyen ve eyleyen bir öznenin varlığına kulak kesileceğim.

Ses konumsal yoğunluğuyla, mekânsal koyuluğuyla gelir. Bu yoğunluğun ya da koyuluğun adı olan mıknatıs-ses, onun benden önce var olduğunun da bir işaretidir; hatta bu kitap daha yazılmaya başlamadan önce. Ses/ler duyulmuştur, geçmektedir ama moleküllerin akışında değişmiş ve dönüşmüştür, solumayı ve konuşmayı havanın kipine bırakmıştır, tuzağa düşürülmüş ya da özgür bırakılmıştır. Baktığım şeyi bana doğru çeker ses, onu dinamik kılar. Sesin rezonansına bağlı olarak cansız olan şeyler bile suskun halinden ve sabit konumdan çıkıp canlanabilir; titreşir, ses çıkarır, minik minik hareket eder, hatta yer değiştirir.

Sema Kaygusuz *Karaduygun* kitabında "evin gürültüsünün harflerini toplamaya başladığında" şöyle yazıyor: "Eşya titriyor. Her çeşit kabuk, bazalt, tüf ya da Niğde taşı, kiremit veya sıva, çinko dam, mermer kaplama, hepsi geçirgen. Ne de olsa ses, ışıktan da seyrek bir varlık. Soğukta yavaşlayıp sıcağı bulur bulmaz konik dal-

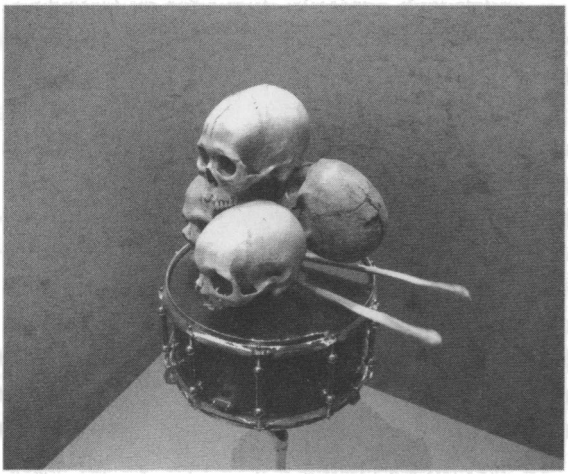


ALVIN LUCIER, "SOUND ON PAPER / KÂĞITTAKİ SES", 1985.

galar halinde hareket eden mahlûkata dönüşüyor. Sesler ister istemez cisimleşiyor sonra."[3]

Kaygusuz'un sözünü ettiği "eşyanın titreşmesi" bağlamında iki sanat çalışmasından söz edebilirim. Bunlardan ilki 1960'lı yılların ortalarından beri çalışmalarında sesi kullanan sanatçı ve müzisyen Alvin Lucier'in "Sound on Paper" (Kâğıttaki Ses, 1985) adlı sesli resimleri. Lucier tarafından ilk olarak dansı da içeren deneysel bir konser olarak gerçekleştirilen çalışmada ahşap çerçeveler içindeki kâğıtlar her birisinin arkasına yerleştirilmiş hoparlörlerden gelen çok düşük frekanslı sese işitsel ve görsel olarak tepki verirler. Senkronize olmayan kâğıt hışırtılarından bir müzik, kâğıtların titreşimlerinden oluşan şekil ve gölgelerden ise hareketli soyut bir resim ortaya çıkar. İkinci örneğim ise günümüzün en önemli video sanatçılarından Anri Sala'nın "hazırlanmış trampet"leri. Video çalışmalarında sesi ve müziği çoğunlukla merkeze alan Sala'nın farklı versiyonlarla gerçekleştirdiği ses yerleştirmelerinde trampet bagetleri

3. Sema Kaygusuz, *Karaduygun*, İstanbul: Metis, 2016, s. 23-24.



ANRI SALA,
"STILL LIFE IN THE DOLDRUMS (D'APRES CEZANNE)/
KASVETLİ NATÜRMORT (CEZANNE'DAN SONRA)",
YERLEŞTİRME, 2015.

sanki kendi kendine hareket ediyor gibidirler. Oysa trampetlerin içine yerleştirilmiş alçak frekansa ayarlı hoparlörler bagetleri titreştirip onlara ses çıkartmaktadır. Örneğin "Still Life in the Doldrums; d'apres Cézanne" (Kasvetli Natürmort; Cézanne'dan Sonra), 2015) adlı yerleştirmede, üzerine dört gerçek insan kafatasının yerleştirilmiş olduğu bir trampetin bagetleri rezonansla ses çıkarırlar. Bu sesler dışında Sala'nın atonal müziğin mucidi Arnold Schönberg'in "Verklarte Nacht" (1889) adlı bestesiyle Schönberg'in öğrencisi Amerikalı müzisyen Scott Bradly'nin kısa bir bestesini yeniden düzenlediği hali galeri mekânında duyulmaktadır. Kafatasları ve insanın küçük incik kemiğine benzeyecek şekilde Afrika'nın akçaağacından yontulmuş bagetler, Cézanne'ın ünlü natürmortundaki *memento mori* fikrini üç boyutlu olarak ve müzikle ilişkili bir biçimde yorumlayan bir ses yerleştirmesidir.

Ses gelir ve gider, bu çekme-itme hareketi içinde kaynağı her neyse –nesne, beden, mimari, müzik, hareket– onu algının çerçevesine taşır, şeylere temsili anlamın (görsel ya da yazınsal dil) yerine

ve onun ötesinde bir eyleme gücü bahşeder. Kitap boyunca çeşitli sanat çalışmaları üzerinden tartıştığım gibi sesi kaydetmek, teknolojik bir medya yoluyla sesin amplifikasyonu, dağıtımı ve yayılımı şimdiki zamanı eğip bükmek, kökeni/baskıyı ortadan kaldırmak, belleği ve şimdiyi yeniden düzenlemektir. Aynı zamanda sesi bir ses-nesnesine dönüştürerek ona bir hacim ve ağırlık, etki ve güç vererek bedensel bir gerçekliğin, farklı bir öznelliğin belirmesine de olanak vermek demektir. Sınır bilmeyen, limit dinlemeyen ses, mekânı(mı) ele geçirir ve ben sesi bedenimde taşırım ve böylece mekân deneyimlenen, duyumsanan, yaşayan bir mekân olur. Asıl hikâye böylece başlar.

Kitapta "mıknatıs-ses"i –söz, insan sesi, diğer bedensel sesler, müzik, gürültü ve dil-olmayan tüm sesler– her şeyden önce mekânda bir ses olarak kavramsallaştırmaya çalıştım. Mekâna odaklanmamın gerisinde ise bilinçli bir strateji yatıyordu: Sesin uzunca bir süredir içeridelikle (*interiority*) ve özbilinçle (*self-awareness*) ilişkilendirilmesine bir mesafe alabilmek. Çünkü bu ilişkilendirme sesin menzilinin baştan belirlendiği yankısız bir oda, dilsiz bir özne, sessiz bir ev, suskun bir kent, ritimsiz bir dünya yarattı. Hukuki bir düzen, adli bir sistem, bilimsel ya da dinsel bir yapı, toplumsal ve kültürel bir düzen sessizliğin protokolünü yazdı. "Şşşşşşşş..." sesi kaldı geriye. Ses boğuldu. Oysa ses mıknatıslıydı.

Sesin manyetik bir alanı vardır, hem enerji üretir hem de enerji yayar. İmge, nesne ya da ışık gibi ses de iktidar tarafından zamanın ve hareketin genel inşasını gerçekleştirecek ana bir ritim olarak devreye sokuluyorsa eğer, farklı ritimler duymanın, yeni müzikal ve sessel tonlar üretmenin bir oluş halini mümkün kılabildiğini bilmek önemlidir: "Güçlü"nün ritmine karşı "güçsüz"ün sonik ve/ya müzikal ritmi.

Bu "güçsüzlük hali", Giorgio Agamben'in kavramsallaştırdığı anlamda bir "potansiyel oluş"tur.[4] Agamben, saklı olasılıklar (potansiyel) kavramını ortaya atarken, kişinin "yapabilirim, yapamaz

4. Bkz. Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press: Stanford, 1999, s. 179-80.

mıyım?" diye sorduğunda ne demek istediğinden yola çıkar ve "yapabilme", "muktedir olma" fiiline yoğunlaşır. Şöyle yazar:

> Herkesin hayatında öyle bir an gelir ki herhangi bir kesinliğe ya da belli bir yeterliliğe göndermede bulunmamakla birlikte, katiyetle talepkâr olan bu "yapabilirim" sözcüğünü dile getirmesi o kişi için bir zorunluluk olur. Bütün yetilerin ötesinde, bu "yapabilme" hiçbir anlama gelmez – ama herbirimiz için belki de olası en çetin ve en acı deneyimi işaretler: saklı potansiyelin deneyimi.[5]

İlk bölümde Gezi eylemi bağlamında ele aldığım gibi, "güçsüzlük" yapabilirliğin icrasını kendinde barındırırken aynı zamanda ondan vazgeçebilme ya da icrayı dönüştürebilme şeklinde tanımlanabilecek bir öznellik halidir. Dolayısıyla saklı olasılıklar vardır ama bu olasılıklar halihazırdaki form ya da formların görünür gerçekliği şeklinde mevcut değildir. O halde işitsel bir sanat çalışmasının varlığını saklı olasılıkların mevcudiyeti olarak düşünebilir miyiz? Gezi'deki insanlar öyle olasılıklarla geldiler ki "güçsüzlerin manyetik güçler"i bizim kamusal alanda hazır ve nazır olandan daha geniş, daha karmaşık bir uzamsal ağ şebekesine bağlanma ihtimalimizin de bulunduğuna işaret etti.

Doğaçlamayı hâkim kılan deneysel bir müzik icrasında olduğu gibi, paylaşılan bir akustik çevrede dinleme ve duyduğuna yanıt ya da tepki verme, bedensel ve sonik bir diyaloğa alan açar. Sesin hareketi, dışarıdan içeriye ya da içeriden dışarıya doğru boşluklar bulabilir, çok sayıda farklı açıklıklar yaratabilir, çünkü Nancy'nin sözcükleriyle söyleyecek olursak, "en sarih biçimde algılanabilir ya da duyumlanabilir bir durum ihtiva eder".[6] Bunu şöyle açıklar filozof: "bir içerisi/dışarısının paylaşımı, bölünme ve katılım, ilişkisizleşme ve yayılma".[7] Ses kaynağına geri döner ama sınır ve evsafına (hacmine, uzunluğuna, yoğunluğuna, hücumuna, parçacıklarına, ortamdaki diğer seslere) göre tınlamaya da devam eder. Dolayısıyla titreşimlilik (*sonority*) "öznenin kendi kendisini duymaya başladığı bir yer (şarkıcının ya da müzisyenin girdiği bir konser salonu ya da

5. Agamben, *Potentialities*, s. 78. 6. Jean-Luc Nancy, *Listening*, s. 14.
7. *A.g.y.*, 14.

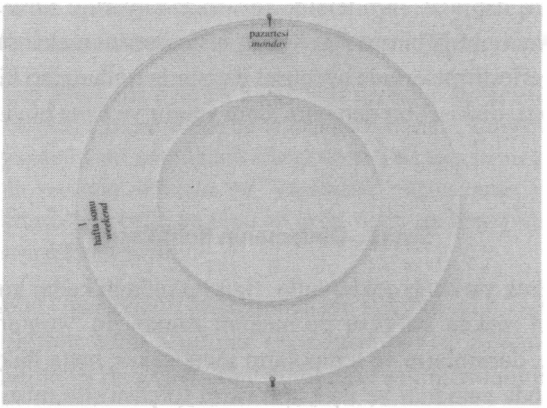
bir stüdyo) değildir. Tam tersine ses orada çınladığı sürece bir öznenin ortaya çıktığı bir yerdir..."[8] İşte sesle zamanı mekânsallaştıran Erek'in yerleştirmelerinde bedensel iletişimin tınlamaları birleştirici ve aksedici, ilişkisel bir deneyim alanı yaratır ve özne böylece çıkar ortaya.

Şişşşş... Dinlemenin Politikası

Cevdet Erek yarattığı çokboyutlu, fiziksel olduğu kadar kognitif ve duyumsal mekân kurgusu ile mekânı zaman ile "yontarak" bizi olayların, durumların ve tempoların içine çeker, hatta daldırır. Çalışmalarında zamanın ve mekânın ritmi (ölçüsü) ile müzikal tempolar başat rol oynarlar. Türkiye'de ses sanatı (*sound art*) üreten ilk sanatçılarından biri olan Erek'in çalışmalarında özellikle vurmalı ritimler kullanmasında, sanat üretiminden önce Türkiye alternatif/deneysel rock müziğine öncülük eden "Nekropsi" grubunun çekirdek kadrosunda baterist olarak yer almasının rol oynadığı söylenebilir. Mimarlık eğitimi alan sanatçı, 2000'li yıllardan itibaren sesi mekânla birlikte kullanır; kimi durumlarda sergi mekânı içinde mekân üretir, ama çoğunlukla mimari müdahalelerde bulunur; sesi kullanarak atmosferik çevreler yaratır. Bu sonik yaklaşımını gerçekleştirdiği iki film müziğinde görmek de mümkündür: *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Sivas* (Kaan Müjdeci, 2014).

Erek, sesler, mimari müdahaleler, (buluntu) nesneler, hareketli görüntüler ve ışıkla kurguladığı yerleştirmelerinde dünyayı algılama biçimlerimizi olduğu kadar toplumsal hayatımızın nasıl ölçülerle ve hangi ölçeklerde düzenlendiğini bazı durumlarda sadece gözlemler, bazı durumlarda yalnızca gösterir, bazı durumlarda ise bununla da yetinmez ve sorgular. Bunun için görsel düzlemde mekândaki mimari unsurları da kullanarak onu dönüştürürken işitsel düzlemde de sıklıkla ritim, tempo, vuruş ve tekrara başvurur. Öyle ki ölçüye referanslar bazı durumlarda çok açık, bazı durumlarda daha kapalıdır.

8. *A.g.y.*, s. 17.



CEVDET EREK, "DÖNGÜSEL HAFTA CETVELİ", 2011.

Bu bağlamda sanatçının 2007 yılından beri ürettiği "Cetveller ve Ritim Çalışmaları" (Rulers and Rhythm Studies, 2007-11) serisi hemen akla gelebilir. Kimi zaman sergideki bir nesne, kimi zamansa yerleştirmenin bir nesnesi olmanın yanında görsel ve işitsel formların ölçüsü olarak çıkar karşımıza cetvel. Nesne olarak büyük ya da küçük, uzun ya da kısa, şeffaf, ahşap ya da metal, çoğunlukla yatay olarak sergilenen "Cetveller" düz-çizgisel bir zamanın ölçüsünü tutmaktan çok uzaktırlar: Öznel ya da tarihsel zamanı bir olay ya da kavram bağlamında çerçeveleyen bir işaretleyici ya da belirleyicidirler. Bir cetvelde olduğu gibi zamanı (tarihi) yıl bazlı sistematikleştirebildikleri gibi "0"dan "Şimdi"ye geniş bir zaman dilimini de kapsayabilirler.

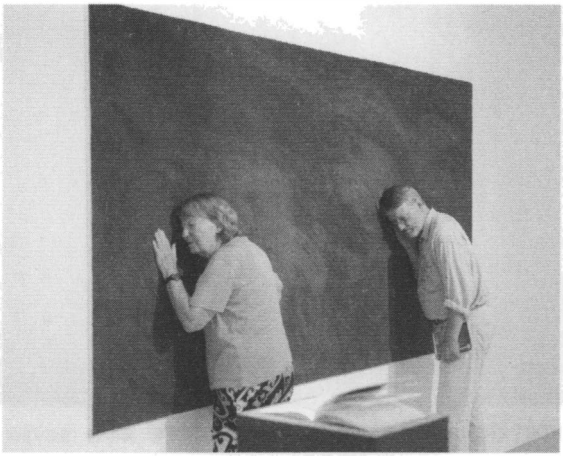
Örneğin "Döngüsel Hafta Cetveli"nde (2011) şeffaf saat formunda bir cetvel üzerinde XII yerine yerleştirilmiş "Pazartesi" ibaresi ilksel ölçüttür. Erek bu cetveli vuruşlarla sese dönüştürdüğündeyse bir saniye bir günü temsil eder. Diğer bir çalışması "Darbe Cetveli"nin (2009) üzerinde 1923, 1960, 1971, 1980 ve 2009 rakamları yer alır. Gözden kaçmayacağı üzere, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan başlamak üzere üç askeri darbenin tarihi cetvelin üretildiği tarihe kadar işaretlenmiştir. Sanatçı için en temel sorunsal zamanın bellek olarak tarihselleştirilmesidir.

CEVDET EREK, "AKLA KARA", SESLİ YERLEŞTİRME, 2014.

Resmi tarih dışında kişisel bellekle ilişkili olarak da devreye girebilir cetvel. "Akla Kara"da (2014) Erek'in Kahire deneyiminin çalışmanın temelini oluşturduğunu görürüz. Aynı zamanda sanatçının ilk "sanat cetveli"ni ürettiği dönemdir bu. "Akla Kara"nın çıkış noktası da bu ilk sanat cetvelidir.

Kahire'nin ses kültürünün (kentin gürültüsü, radyosu, müziği, enstrümanları, dili vb.) temel olduğu "Akla Kara"da sekiz parçalı sıralayıcı bir sistem Erek'in Kahire'den aldığı defi çalmak için özel olarak programlanmıştır. Ayrıca çalpara (büyük el zili) çalacak Mısırlı bir müzisyen davet edilmiş ve makine üzerinde doğaçlama müzik yapması istenmiştir. Erek bu icrayı notaya dökmüş ve soyut Kufi yazıya dönüştürerek başka zaman çizelgelerine aktarmıştır. Dolayısıyla yerleştirmede aynı anda zamansal olarak pek çok şey olmakta ve dolayısıyla girift ses peyzajı verili galeri mekânını ve ses kültürünü yeniden tanımlamaktadır.

Çalışmalarında özellikle zamanın deneyimlenmesine odaklanan Erek yalnızca cetvelle değil, tarih, takvim, saat, yıldönümleri, zaman çizelgesi ve çalışma planları gibi başka bir takım dilsel teknolojilerle zamanın araçsallaştırılmasını, bedeninse bu zamansal kurguda mekânsal olarak harekete geçirilip devreye sokulmasını inceler. Erek'in sanatsal tavrı, parçalanıp bölümlendirilirken sıkıca dü-

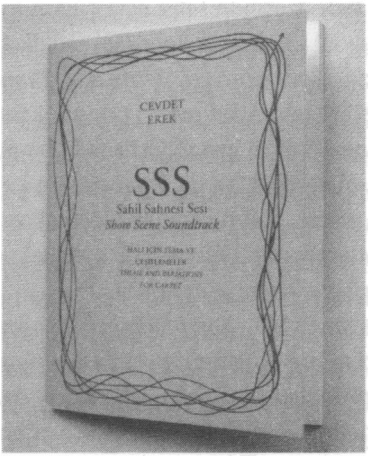


CEVDET EREK, "SSS - SAHİL SAHNESİ SESİ: HALI İÇİN TEMA VE ÇEŞİTLEMELER", YERLEŞTİRME, 2007.

zene sokulan toplumsal yaşamımızın ritmini bulma arayışı olarak okunabilir. Dolayısıyla izleyicinin/dinleyicinin deneyimi ve katılımı sanatçının sanatsal pratiğinin temel öğelerinden biridir.

Performans ve doğaçlama izleyici/dinleyici için belirleyicidir: Göz ve kulakla dikkat kesilme, hareket ve devinim, senkronize olma ya da olmama, tekrar ve yineleme, işitsel döngünün mekânsal döngüye dönüşmesi ya da rotasından çıkması. Sanatçı bir röportajında bedenin mekândaki doğaçlamasının çalışmalarında iki farklı şekilde devreye girdiğini belirtir: karşı gelmek/koymak ya da güçlendirmek. Kurguladığı bu iki farklı yoluysa şöyle açıklar: "Güçlendirmek derken yerleştirmedeki kapalı öğelerin izini sürmeyi ve onları vurgulamayı kastediyorum. Karşı gelmek/koymakta ise bedeni sistemin önüne ya da dijital şebekeye karşı yerleştirmek söz konusu olabiliyor..."[9] Bu bölümde detaylı biçimde ele alacağım "Ritimler Oda-

9. Barak Şenova, "Unfolding the Structures of Sound: Cevdet Erek in Conversation with Başak Şenova, *Ibraaz*, 8 Mayıs 2017, www.ibraaz.org/interviews/220 (Erişim tarihi: 21 Temmuz 2018).



CEVDET EREK, "SSS - SAHİL SAHNESİ SESİ: HALI İÇİN TEMA VE ÇEŞİTLEMELER", SANATÇI KİTABI, 2007.

sı"nda "güçlendirme"nin, "ÇIN"da ise "karşı gelme/koyma"nın ana eyleyici olduğunu burada belirteyim.

"SSS - Sahil Sahnesi Sesi" (2006-2009) işitsel düzlemde doğaçlama ve performansın belki de en uç noktaya taşındığı çalışmadır. Bedenin uzuvlarının doğanın sesini taklit etmesine odaklanılan bu performans-yerleştirmede temsilin yerini icra, ölü-doğanın ve manzaranın yerini ise insan doğası almıştır. Yerleştirme olarak sergilendiğinde galeri mekânında duvara asıldıkları haliyle monokrom Soyut Dışavurumcu resimleri andıran halılar izleyicisinin/katılımcısının iki elinin yüzeyi üzerinde yapacağı hareketlerle sahilin sesini çıkarmasına vesile olacaktır. Suyun kıyıdaki kumlara, taşlara ya da betona değmesinin çıkardığı farklı sürtünme sesleri bu kez birbirinden değişik dokuya sahip halılarla, doğrudan el, kol, parmak ve avuç içlerinin hareketleriyle tecrübe edilecektir. Belli bir imgenin ve senaryonun yokluğunda ya sahilin anısı yeniden canlandırılmaya çalışılacak ya da tümden yeni bir sahil sesi bulunacaktır. Böylece doğası gereği sessiz manzara resminin yerini izleyicinin etkileşimiyle formunu bulan ve sesini duyuran bir ses peyzajı almıştır.

Bu çalışma, halı üzerinde sahil sesi çıkarmayı sağlayacak bazı bilgiler ve notasyonlarla bir tür deneysel müzik kitabına da dönüşmüştür. *SSS - Sahil Sahnesi Sesi: Halı için Tema ve Çeşitlemeler* (2007) başlıklı bu sanatçı kitabındaki çıkış noktasını Erek şöyle anlatır: "Sahil Sahnesi Sesi'ni gerçekleştirmek, bir manzara resmi yapmak olarak tanımlanabilir. Ya da, manzaranın kaydedilmesi ve yeniden çalınması olarak. Kayıt yapmak, işlemek ve çalmak için insan teknolojisini kullanıyoruz. Dilersek de aynı teknolojiyi kullanarak kaydı başkalaştırıyor veya çeşitliyoruz."[10]

Performans temelli *SSS - Sahil Sahnesi Sesi*, ses ile dokunma arasındaki ilişkinin mimetik yanını vurgulamış olur: Çevirmek ya da tanımlamak yerine dokunma sese eşlik eder, onu taklit eder, onu icra eder. "Dokunma sese dublaj yapmak yerine onu ikiler," diye anlatır bu durumu Steven Connor.[11] Sürtünmeyle ortaya çıkan dalga sesi yine sürtünmenin kendisinden çıkar. Sss, şşşş, tsssss, fışşşşş, pşşşşşş, pssssss, frrrrrr ... Seslerin bir kombinasyonu. Su sesinin üretimi için kitapta açıklayıcı metinler, el ve kolun pozisyonlarını içeren fotoğraflar ve hareketlerin çizimleri de yer alır. Dolayısıyla kitapta icranın kendisinden çok performansın öncesine yoğunlaşılmıştır. Hatta belki başka bir şey yapmaya bile gerek yoktur. Mavi renkli kapağıyla daha açılmadan denizi çağrıştıran kitabın sayfalarını çevirdiğimizde çıkan kâğıt hışırtısı da bir dalga sesidir pekâlâ. Dolayısıyla ses nasıl uçucuysa fikrin cismanileşmesi için de aynı durum geçerlidir. Tıpkı yerleştirme versiyonunda da olduğu gibi, Erek'in performatif kitabının nasıl yaşayacağı ve nasıl yaşanacağı okuyucusuna ve/ya uygulayıcısına göre değişecektir.

Aynı durum "SSS - Sahil Sahnesi Sesi" masa üzerine yerleştirilmiş büyük bir halı üzerinde tek bir icracının el ve kol hareketleriyle bir performansa dönüştüğünde de geçerlidir. Bu performansların bazılarında ses mikrofonlardan geldiğinden dokunmanın yarattığı tını da farklı olmaktadır. Çalışma özellikle yüksek oranda beden-

10. Cevdet Erek, *SSS: Sahil Sahnesi Sesi, Halı için Tema ve Çeşitlemeler*, İstanbul: Bas, 2007, s. 13.

11. Steven Connor, "Edison's Teeth: Touching Hearing", *Hearing Cultures* içinde, haz. Veit Erlmann, Oxford ve New York: Berg, 2004, s. 154.

sizleşme içeren günümüzün teknolojik çağında (cep telefonu iletişimi, sosyal medya uygulamaları, sanal internet ortamı vb.) biçimlerin ve maddelerin buhar olup uçtuğu bir ortamda dokunmayı muhafaza etme isteği olarak okunabilir. Sahilden uzakta ya da ondan tümüyle yoksun, sahil sesini bedenimizde duyabilir ve bedenimizle duyurabilir miyiz? Doğanın pürüzsüz tenine dokunma isteği, dokunarak dünyaya yeniden bağlanma/kavuşma arzusu. "SSS-Sahil Sahnesi Sesi" sesin ikili doğasını ortaya koyarken Erek'in birazdan ele alacağımız iki farklı yerleştirmesinin değerlendirilmesi için temel formülü de verir: Bedenden çıkan ses tıpkı ten gibi hem dokunur hem de ona dokunulur; hem hissetmemize yol açan bir araçtır ses, hem de dokunulmaya ve hücuma açıktır. Dinleme ve katılım, müzik ve müzisyene de özgü bir durum olarak hem etkin hem de edilgendir, hem yayıcı hem de alıcıdır. Ses mıknatıslıdır.

Toplumsal ve kültürel pratik olarak dinleme, Erek'in sesli mimari yerleştirmelerinin temelini oluşturur. Dinlemekse, Paul Carter'ın sözcükleriyle, "ilişkilendirici duymadır" ve "görsel alandaki toplumsal karşılığı, gözlerin buluşması ve böylece iletişimsel bir sözleşmeye dahil olmaktır".[12] Buradan anlaşılacağı üzere, duymak dinlemek anlamına gelmez, çünkü duyma ile dinleme arasında işitilene karşı alınan tavır açısından çok temel bir fark vardır. "Dinlemek maksatlı duymadır," diyor Carter ve bu ifadesini şöyle açıklıyor:

> Dinleyiciler müphem izleri takip eden avcılar gibidirler. Avcılar hiçbir zaman dosdoğruyu amaçlamazlar. Okun kavisli uçuşunu göz önüne alırlar. Eğer av hareket halindeyse, amaçları onun daha ilerideki uçuşunu tahmin etmektir. Dinleyiciler de işitsel mekânı benzer bir biçimde inşa ederler. İletişimsel olmak diğerinin devinimlerini tahmin etmeye bağlıdır. Amaç iletişimi sonlandırmak değil, devam etmesini sağlamaktır. Duyma monoloğa dayanırken dinleme her zaman diyaloğa dayanır.[13]

Carter dile dayanan iletişimden söz ediyor ancak müzikal iletişimde de benzer bir ilişki söz konusu olabilir. Bir ileri bir geri hareketle

12. Paul Carter, "Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space", *Hearing Cultures* içinde, haz. Veit Erlman, Oxford ve New York: Berg, 2004, s. 43.
13. *A.g.y.*, s. 44-45.

CEVDET EREK, "BİR RİTİM MEKÂNI: OTOPARK", SESLİ YERLEŞTİRME, 2015.

yoğun dinlemenin kendisi manyetik bir alan açar. Öyle bir alan ki yeni sesli semboller ve farklı sözcük anlamları mümkün hale gelir. Erek'in mekâna, hatta mekânlara yayılan büyük boyutlu yerleştirmelerinde birer avcı ya da dedektif gibi mekânı kesin değerleri olan bir geometri, koordinat sistemi şeklinde algılanan bir gerçeklik olarak değil, deneyimlenen, içselleştirilen ve/ya da dışsallaştırılan bir yer olarak görür, öyle bağlantıya geçeriz. Hatta çoklu ses kanallarından gelen seslerin yönlendirmesiyle mekândan çok zamana, imgelerden çok duyumlara, belli olaylardan çok atmosfere karşı dikkat kesiliriz. Sanatçının sesli yerleştirmeleri sesin çarparak ya da yayarak ürettiği bedensel teması tüm mekâna yayarak manyetik bir alan yaratır. Bu manyetik alanda ne görüp tanımlamak ne de dinleyip anlamak kolaydır. Hem mekândaki imge ve nesneler hem de sesler ele geçmez bir senaryonun yayılımı ve tınlamasıdır. Bu tınlamaları tınmamaksa mümkün değildir.

Ses ile görüş arasındaki hiyerarşik ilişki, biri diğerini ikame edemeyecek biçimde çözülür. Genel olarak görüş, sesi yorumlayıp sabitleyecek, sınırlandırıp tamamlayacak kanıtlar sağlayan bir eylem olarak ele alınıp değerlendirilir. Dinlerken yanıtlardan çok sorular sorar, dinleyerek değil, görerek sorularımıza yanıtlar buluruz ya da bulduğumuzu düşünürüz. "Duyma önerir; görüş düzenler," diye

özetler bu durumu Steven Connor.[14] Oysa Erek'in birçok soyutlama içeren sonik mekânlarında göz ve kulak tümüyle senkronize olmaz, bir şeyler ele avuca sığmaz, kaçar ama kaçarken de varlığını hissettirmiş olur. İşte Lacan'ın "gerçeği" (*the real*) misali, politik dinleme sosyo-(s)imgesel olanın sınırlarında var olan bilinmeyeni ya da sır edileni duymakla başlar. (S)imgesel ya da toplumsal gerçeklikle ilişkilendirilen, hatta eşitlenen gerçekliğin aksine "gerçek", görünüm ya da imgeler alanının olduğu kadar ses peyzajının da ötesindedir ve onunla sürekli bir gerilim içindedir.

Dinlemenin bir politika olduğunu Erek'in ses çalışmalarında deneyimlemiş oluruz. Bunun en açık tezahürlerinden biriyse sanatçının 14. İstanbul Bienali sırasında gerçekleştirdiği mekâna özgü çalışmasıdır. Sanatçı "Bir Ritim Mekânı: Otopark" (2015) başlıklı ses yerleştirmesinde artık kullanılmayan ve yakın bir zamanda da mutenalaştırma kapsamında yıkılacak olan Tophane'deki bir binanın boş otoparkında mimari bileşenlerin üzerine görünür ve/ya duyulur yeni unsurlar eklemiştir. Bu ses yerleştirmesinde en görünür öğe hiç kuşkusuz otoparkta terk edilmiş atıl, eski model bir Jaguar'ın Erek tarafından bir bas hoparlöre dönüştürülmesidir. Bu Jaguar 1986 yılındaki milletvekili ara seçimlerine damgasını vuran "Davul Delen Jaguar"[15] göndermesiyle ve akla gelmesi muhtemel Susurluk kazasıyla siyasetteki kirli ilişkilere ve çıkar oyunlarına dikkat çekmiş olur. Yerleştirmede müzikal ölçülerin ritimlerini vurarak binanın bodrum katında dolaşan perküsyon seslerine, sadece bina dışındaki gündelik hayatın ritimleri katılmaz, aynı zamanda tarihsel ve politik bir ritim katmanı da ses ve görüntü peyzajına eklemlenmiş olur. Böylece mekân sessiz/leştirilmiş halinden başka yerlere doğru çekilip genişletilmiş olur. Boşluk bir başka boşlukla doldurulur. Bir manyetik alanla diğer bir manyetik alan çarpıştırılır. O nedenle Erek, ses yerleştirmesine önce dört sonra sekiz saniyelik bir sessiz-

14. Connor, "Edison's Teeth: Touching Hearing", s. 154.

15. Bu eski Jaguar, 1986'daki milletvekili ara seçimlerine damgasını vurmuş bir olaya gönderme yapıyor. ANAP'ın lideri Turgut Özal'ın davulcu damadına hediye edilen Jaguar marka lüks otomobil, Büyük Anadolu Partisi'nin (BANAP) alay konusu olmuş, hatta bir dönem partinin ambleminde yer almıştı.

lik de eklemiştir. Sessizliği nasıl ve neden işlediğini ise şöyle anlatır sanatçı: "Bu, mekân kurmaya benziyor. Mekân boşlukla, eşyalar ve mimari unsurlar kullanarak boşluğun nasıl kurulduğuyla ilgilidir."[16]

Tınlayan Özne

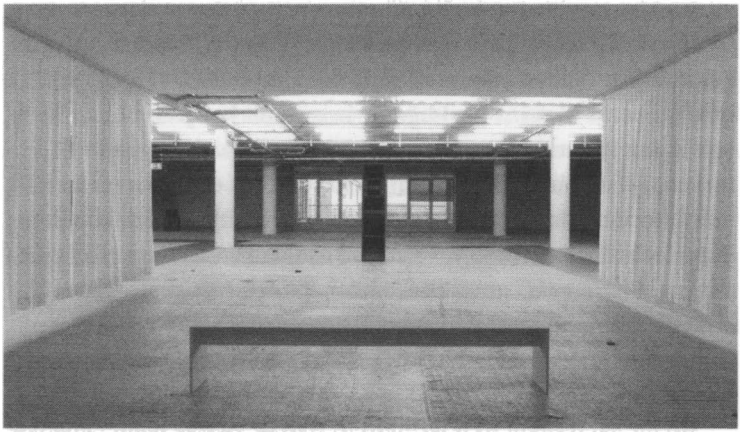
Görsel mevcudiyet biz onu görmeden bile oradayken işitsel mevcudiyet, bilinçli ya da spontan bir biçimde duyulmaya başladıktan itibaren mevcudiyet kazanır. Bu anlamda artık bedenin sesinden değil de, sesin bedenleşmesinden, tınlamasından söz ediyoruz.

Cevdet Erek'in *dOCUMENTA (13)*'de, Kassel'deki C&A giyim mağazasının boşaltılmış devasa deposunda sergilediği "Ritimler Odası" (Room of Rhythms, 2010-12) başlıklı çalışması imge ve nesnelerle izleyiciyi mekânda hareket etmeye, etrafa saçılan sessel ve görsel derinliği, müzikal ve imgesel fragmanları dinlemeye sevk eder. Bu büyük boyutlu yerleştirme en temelde mekânın ve öznenin üretim koşullarını, içinde bulunduğumuz dünyayı algılama biçimlerimizi, hayatı nasıl ve hangi ölçütleri kullanarak mekânsal ve zamansal olarak düzenlediğimizi ve onlar tarafından özneler olarak üretildiğimizi düşünmemize olanak verir.

Erek, "Ritimler Odası"nda insan üretimi zamanın ölçüsünü sesle ve mekâna yaptığı bir takım mimari ve grafik eklemeler ile tutmaya girişir. Tüm mimari unsurlarından, mobilyalarından, dekorasyonundan ve döşemelerinden sıyrılıp kof bir yere dönüşmüş Kassel'deki alışveriş mağazasının boş mekânında sanatçı tarafından bulunmuş ya da üretilmiş nesneler ve göstergeler neredeyse kaybolmuş gibidir. Büyük olduğu kadar yoğun interaktif yerleştirmede mekâna-özgülük (mekân) ve yaşanan zaman (ses) bedenlerin (izleyici/dinleyici) fiziksel deneyimi yoluyla algılara ve etkilere dönüştürülmüştür.

Sanatçının bizzat oluşturduğu, beyaz ve grinin hâkimiyetindeki bu mahaller boşmuş gibi görünen yerlerdi. Görülebilir nesneler, çizimler ve grafik göstergelerle bedenlerin mekândaki hareketi, devi-

16. Tuğba Esen, "Otopark'tan Abluka'ya", *Agos*, 21 Kasım 2015, www.agos.com.tr/tr/yazi/13445/otoparktan-ablukaya (Erişim tarihi: 22 Ekim 2018).



CEVDET EREK, "RİTİMLER ODASI/ROOM OF RHYTHMS",
SESLİ YERLEŞTİRME, 2010-2012.

nimi ve yönelimi için bir öneri geliştirilmiştir: Deneme kabini gibi giyim mağazasından alınmış mimari bir öğe; halkalarının her beş yılda bir gerçekleşen *Documenta*'nın kronolojisini (1945, D1, D2, D3... D13) çıkardığı yılbaşı ağacı gövdesi gibi nesneler; bir Türk askerinin şafak kâğıdı ile bir *dOCUMENTA* çalışanının zaman çizelgesinin işlendiği çizimler; "60 bpm" (dakikada 60 vuruş atan nabız), "Arrhythmia" (Kalp Aritmisi), "Culture of Anniversary" (Yıldönümü Kültürü), "Für Immer Reduziert" (Sonsuza Dek İndirgenmiş) ve "International Style" (Uluslararası Stil) gibi, mimari ile akustiği, sanatı ve kültürü birbiriyle ilişkilendiren bir dizi grafik gösterge.

Yerleştirmenin sesi için ise minimal dans müziğinin dilini kullanan (özellikle bas davul ve *hi-hat*) sanatçı, kendi deyimiyle, "sonik bir zaman çizelgesi" üretmiştir. Belirli birtakım aralıkların basit melodilerle, bir dizi tarihsel olarak önemli addedilen günlerin ise ses ikonlarıyla (örneğin Cem Karaca'nın seslendirdiği 1 Mayıs Marşı'nın nakaratlarından kesilen "1 Mayıs" bölümü) temsil edildiği bir remikstir bu.[17]

17. Eva Scharrer, "Cevdet Erek" *documenta (13): The Guidebook 3/3* içinde, Hatje Cantz Verlag: Ostfldern, 2012, s. 56.

Erek'in minimal müziğin düz tınısına ve tekrara dayanan temposuna sahip sonik çalışması mekânda "yolu(nu) bulmak" ve gördüklerinden "anlam çıkarmak" için izleyiciye/dinleyiciye yalnızca ipuçları verir. Mekâna girildiğinde hemen dikkat çeken uzun ve siyah kolon zamanın temposunu rahatça duyulacak bir biçimde vururken, işitsel bir ızgara sistemi (*grid*) üretmiş olur. Bunun dışında mekânda duvarlar ya da gizli köşeler gibi çeşitli yerlere konulmuş hoparlörler bu ana ritme yavaştan ve usulca katılır. Bu sonik ızgara sistemi (*sonic grid*) görülür nesneler, çizimler ve grafik göstergelerle birlikte toplumsal dünyamızın düzenlenmiş ve sınırlandırılmış ritimlerine göndermede bulunan moleküler seslerle mekânı adeta yontar.

Bu bir hayli soyut fikir ve tavırları fiziksel olarak deneyimlemek içinse bedenlere ihtiyaç vardır. Nabız gibi atan zengin vuruşlar ve görece sakin diğer zerreler, ses parçacıkları, mekândaki imgelerle ve nesnelerle birlikte bedenlere demirin mıknatısa çekildiği gibi çekilir, bedene çarpar ve bedeni oraya ya da buraya doğru yönlendirir. Erek de bir söyleşisinde bu noktaya şöyle dikkat çekmiştir:

> Bu iş bir mekân işi ya da önerisi. Dolayısıyla içindeki her şey onun bir parçası. Kabaca benzeteyim, çay bahçesindeki çay bardağı nasıl bir cisimse, benim bahçemde de ahşap cetvel, sesler, uyarı yazıları öyle. Mekânın net ayrılmasalar da parçaları var, dışarıyla ilişki kuran ama aynı zamanda filtreleme yapan tünelleri, dışarıya baktığı veya kendini gösterdiği pencereleri, görünmese de yukarıdaki komşuları sesle rahatsız etmemek için aldığı önlemleri vb. Seslerin tabii ki çok mühim, hatta hayati bir yeri var bu deneyimde ... Seçtiğim sesler ve bir araya gelme şekilleri de bu zaman temsillerini veya algılama şekillerini ses dünyasında üretmeye çalışıyor. Dolayısıyla birbiriyle ilişkili ses örgüleri inşa ediyoruz, kendileri için inşa edilen mekâna yerleştiriyoruz, yerleştirdikten sonra bir kere daha yontuyoruz, belki burada heykelden bahsedebilirim ancak. Bundan sonraki aşama ise kişinin bu mekân içinde gezinmesi, durması, hatta şahit olduğumuz gibi salınması, dans etmesi.[18]

18. Necmi Sönmez ve Cevdet Erek, "Documenta 13: Söyleşiler", *Sanat Dünyamız* 130, Eylül-Ekim 2012, s. 27, 30.

İşitselliğin dünyasında cismanileşmenin gerçek anlamı dinlemedir; biraz önce belirttiğimiz gibi maksatlı ve ilişkilendirici duymadır. Bu bağlamda mıknatıs-ses, sesin taşıyıcısı bedenle form bulur, bedende somutluk kazanır. Dinleme yoluyla tekil bir deneyimin çoğul tezahürleri belirir, tekilliklerden meydana gelen bir topluluk ortaya çıkar.

Bu özne, Nancy'nin kavramlaştırdığı şekilde söyleyecek olursak, "tınlayan özne"dir. Nancy dinleme eylemine odaklanarak müziğin felsefesini yazdığı kitabında fenomenolojik özneyi yeniden ele alarak öznenin tanımını "varoluşun rezonansı" ya da "rezonans olarak varoluş" temelinde şöyle yapar:

> O zaman mesele fenomenolojik özneden, görüşün maksatlı çizgisinden tınlayan özneye, aksin yol almaktır ki, bu kendiliğe dönmekle sonlanmayacaktır; tersine bir yankı olarak aynı kendiliğe dönük bir çağrının yeniden gündeme gelmesidir. Hedeflenen özne, kendi *bakış açısı*nı kendinde takınır halde halihazırda verili iken, dinleyen özne her zaman için ortaya çıkmakta olandır; mekânsallaşmış, yol katetmiş, kendi kendini çağırmış ve kendi kendini *seslemiş olarak*...[19]

Başka bir deyişle, algılayan bir tekilliğin dinleme yoluyla süreçsel olarak ortaya çıktığını belirtir Nancy. Filozofun duymadan çok daha yoğun ve radikal bir eylem olarak kavramsallaştırdığı dinleme eylemi "bir yeniden aç(ıl)ma (hücum)", bir "koyultulmuş aşırılık" ise[20] eğer, bedeni hem içeriye yönlendirip hem de dışarıya salarak kendi dışında alternatif bir alan, manyetik bir mahal yaratmış olur. Sesle ve seste ortaya çıkan –onun öncesinde değil– "tınlayan özne"nin bir anlamda mıknatıslı bir mevcudiyeti vardır. O halde, ses söz konusu olduğunda mekân salt bir mekân, şimdiki zaman sırf bir şimdi, beden ise verili, cismani bir beden değildir. Ses mekânları kateder, katederken de rezonansıyla genleşerek kendi akışkan mekânını içinden çıktığı mekândaki her şeye saçar. Böylece işitsel olan mekânları genişlettiği ve nesnelere yeniden form verdiği ya da onları formundan ettiği gibi, aynı zamanda bedenleri çevrelerine bir alan, yoğunluk, tınlama yayacak tekil özneler olarak da üretir.

19. Nancy, *Listening*, s. 21. 20. *A.g.y.*, s. 32.

Ses kaynak ile kulak arasında geliş gidişler ve değiş tokuşlarla mevcudiyet kazanır. Bu geliş gidişler ve değiş tokuşlar mekânsal anlamda çokkatmanlı, zamansal anlamda çokyönlüdür. Rezonansın ürettiği öznelliklerse duyumsal, deneyimsel ve eleştireldir. Ses bir ertelenmedir; ertelene ertelene yayılan zincirleme göndermelerden meydana gelmiştir. Mekânda tınlarken, benimle ve bende de tınlamaya, mekânda ve mekânlarda dağılmaya devam eder. Gelir ve geçer ses, ama geçerken yayılır ve nüfuz eder. Dalgalanır ses, çizgisel bir hareketi yoktur. Kendini dalga dalga mekânda açarken hem kendisine döner hem de kendini kendi dışına taşımış olur. Sonik olan hareket halindedir, kendine geri döner ama artık başka şeylerle de karşılaşmış, kendisi değişirken onları da dönüştürmüştür. "Tınlayan özne"ler ortaya çıkmıştır, burada olduğu kadar orada, kendi bedeninde olduğu kadar "öteki"nde de tınlayan özneler. Bu potansiyel oluş hali Nancy'nin "müşterek-oluş" (*being-in-common*) olarak tarifl ediği zorunlu olmayan bir birlikte-oluş halidir. "Tekilliklerin birlikteliği", Nancy'nin sözcükleri ile söyleyecek olursak, "ne toplam ne bütünleşme ne de topluluktur".[21]

"Ritimler Odası"nda devasa kolondan nabız gibi atan vuruşlar ve tüm diğer az ya da çok etkili tempolar ve tekrarlar izleyicileri/dinleyicileri "tınlayan özne"lere çevirir ve hareketlerini mekâna yayarak geçici ve akışkan bir topluluk yaratmış olur. Böylece sesin mıknatıslı olduğuna bir kere daha ikna oluruz.

Dinleme eylemi diyaloğu mümkün kılar ama diyaloğun doğrudan iletimle (*transmission*) değil, paylaşımla ilişkisi vardır. İleti en temelinde mesajın bir taraftan diğer tarafa sorunsuz bir şekilde aktarımı olarak düşünülür. Oysa duyulması gerekeni duyma ve anlama kolay değil, çetrefilli bir uğraş olduğu kadar karşılıklılık ilişkisinin de çözüldüğü bir eylemdir. Dinlemeyi paylaşma özneyi gerçek bir özne kılar. Sesle yayılan bir devinim, bir dans, bir rezonans...

Özne sesle eyler, kulaktan kulağa yayılan ritimlerle birlikte diğer öznelerle geçici bir topluluğun parçası oluverir. Daha önce baş-

21. Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Standford: Standford University Press, 2000, s. 33.

ka bir vesileyle yazdığım gibi,[22] katılımcı ve interaktif bir sanat çalışması çoğuldur, indirgenemez bir şekilde çoğuldur. "Mıknatıs-ses" derken, sesin kendisinin enerji olduğu gibi enerjiyi taşıyıcı, yayıcı ve geçirici olduğu da söylemek istiyorum. Dolayısıyla, "Ritimler Odası"nda da tecrübe ettiğimiz gibi dinleme kişinin kendisine dönük olduğu kadar, diğerlerine de açıktır. Bir sanat çalışması kendi kamusalını yaratabilir, ancak bu kamu tek ve tanımlanmış bir kimlik etrafında bir araya gelmiş bir topluluktan oluşmuş, geleneksel anlamda tek tip ve bütüncül bir kamu değildir; çoklu öznellikler yoluyla gerçekleşen akışkan ve geçici bir kamudur. Dinamik sergi mekânında izleyiciler/dinleyiciler ne diğerleri için oradadır ne de diğerlerine karşı; bir süre için diğerleriyle birliktedirler. Ses metamorfoza uğrar, (verili) ritimler çeşitlenir, (bilinen) müzikal tonlar renklenir ve dünya değişir.

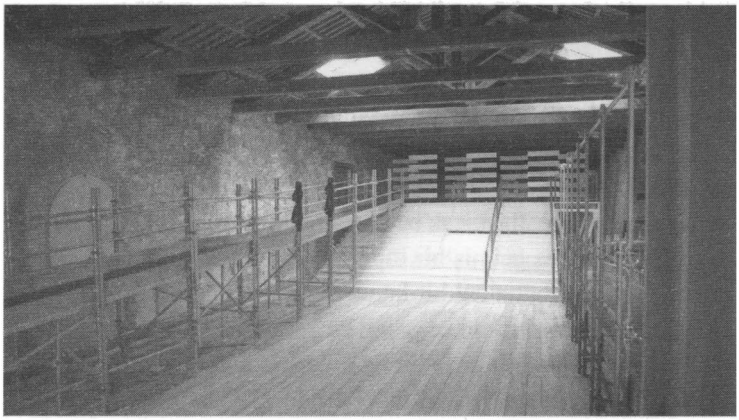
Çın, Çın, Çın ... Kulak Ağrısı

Cevdet Erek'in yerleştirmelerinde kolektif bir duyumsamanın parçasıyızdır. Duyumsamaysa anlamdan fazlasını bilmektir; tüm duyumları, duyguları ve de anlamı içerir. Ne de olsa "[ö]zne hisseder: Bu onun karakteristiği ve tanımıdır".[23] Venedik Bienali sırasında Türkiye Pavyonu'nda (2017) sergilediği "ÇIN" başlıklı yerleştirmesinde kolektif olarak kulak vermeye ilişkin bir çağrı vardır. Serginin adı "ÇIN" serginin de sesi oluverir, kulaklarımız çınlar. Gerçi bu çınlama, gündelik dilde yaygın biçimde kullandığımız "Kulakları çınlasın!" tabirindeki masum ve iyi niyetli dileğe denk düşmez. Zaten anılan belli bir kişi de yoktur. Olay müphem, durum ağır, ses kısıktır. Mekân sispus, zamansa suspustur. Bu sispusun içinde suspus bir halde kalmaksa pek mümkün değildir ve olmamalıdır.

Akla biraz da sözcüğün sesinden ötürü, Sisyphos (Sisifos) geliyor. Tanrılara kafa tutma cüretini göstermekle kalmayıp onlara

22. Nermin Saybaşılı, "Deneyim ve Katılım", *Sanat Dünyamız* 96, Güz 2005, s. 215.

23. Nancy, *Listening*, s. 9.



CEVDET EREK, "ÇIN", SESLİ YERLEŞTİRME, 2017.

oyunlar oynayıp tuzaklar kuran İlkçağın efsanevi kişiliklerinden Sisyphos, suçlarının karşılığı olarak fasit bir daire içinde sürekli tepeye taşıdığı koca bir kayayı zirveye gelmeden hemen önce elinden kaybeder ve gerisin geriye aşağıya düşen kayayı tekrar aynı tepenin zirvesine doğru taşıyıp durur. Onu Hades'te gören Odysseus'un sözcükleriyle:

> kopan toz toprak habire aşarken başının üstünden
> o da habire itiyordu kayayı, kan ter içinde.[24]

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (Sisifos Söyleni) adlı deneme kitabında Tanrılara karşı insanların yanında olan Sisyphos'u anlamsızlığın (absürdlüğün) simgesi olarak tanımlar tanımlamasına ama Sisyphos umutsuz da olsa bir insan kahramandır, çünkü bilinçlidir. Azra Erhat'ın da dikkat çektiği gibi, Camus insan yaşamının anlamsızlığı içinde insan onurunun dış etkenlerin anlamsızlığına, koşulların kaçınılmaz baskısına karşın zorunlu olan yükü bile isteye taşımayı gerektirdiğini belirtir. Sisyphos'un bu korkunç işkenceden her şeye karşın bir zevk duyduğunu, bilincin verdiği sevinçle bir

24. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, s. 297.

çeşit umutsuzluğun mutluluğuna erişebileceğini söyler. Sisyphos'u da böylece anlamsızlığı akıl ve bilinç gücüyle yenen insan kahraman olarak karşımıza diker. Ne yaparsa yapsın Tanrı onu yenememiştir.[25]

Sispus mekânda suspus zamanın ritmini tutan "ÇIN"ın çağrısı hem talepkâr hem de tekinsizdir. Sesin söz hali "çın" darbeye, vuruşa, çarpmaya dayanan bir ses olarak yankılarının hiç bitmediği psikolojik ve/ya akustik bir travmanın mahalini açık eder. Erek, bu çalışmasında da diğer çalışmalarındaki metod ve temaları çeşitlendirerek devam ettirmiştir. Önceden kavramsallaştırma, deneysel tavır ve doğaçlama "ÇIN"ın da temel nitelikleridir. Ses, mekân ve performansın buluştuğu yerleştirmede ses motifleri ve sözcük kullanımı ile, sanatçının deyimiyle, "mimari bezeme" gerçekleştirilmiştir.

"ÇIN"da iki bölümden meydana gelen mimari bir plan vardır. Uzun dikdörtgen plana sahip, ahşap ve çelik konstrüksiyondan ibaret mimari, bir yanıyla bitmiş bir yanıyla ise halen inşaatı devam eden bir yapı gibi durmaktadır. Soğuk mimarisiyle birçok şey olabilecek bu yapı, planının evrensel unsurlarıyla her şekilde tanıdıktır: bir stadyum, bir antik tiyatro, bir arena, bir hapishane, bir sınır karakolu vb.

Yapı üç bölümden oluşur: Merdivenlerle çıkılıp inilebildiği gibi her iki yanında uzanan rampalarla da ulaşılabilen platformun –mekânın fonksiyonuna göre tribün, sahne, gözetleme kulesi vb. olabilir bu bölüm– bir dizi beyaz ince-uzun hoparlörden çıkan seslerle bezeli bir iç cephesi vardır. Platformun gerisindeyse tel örgülerle çevrili ve kapısına kilit vurulmuş hücre benzeri bir başka yapı yer alır. Hoparlörlerden birinden şu sözleri duyarız: "geçiş yok, misafir tribünü kapatılmış, tel örgülü harabe." Bu bölüm dışında her yer açık ve ulaşılabilirdir. Gerçi hissedilen limitlerden öte görülecek pek de bir şey yoktur. Bu var-içinde-yok-mekânda, var-içinde-yok-sesler bir duyulup bir kaybolurlar. Engellerin ve baskıların, şiddetin ve çatışmanın, yasakların ve sınırların mekânındayız. Ses zerreler halindedir, zerreleşmiştir.

25. *A.g.y.*

Erek, bienal mekânı Arsenal'in çeşitli ülke pavyonlarına ayrılmış sergi mekânı içinde bu yapıyı planlarken bize bir seçim hakkı da vermiştir. Yerden yükseltilerek inşa edilmiş mekâna gir(e)meden ve sesleri duy(a)madan yolumuza öylece devam edebiliriz. Özgürüzdür, hatta belki de vurdumduymaz. Ama girmeyi seçersek o zaman özgürlüğümüzü ya da kayıtsızlığımızı da sorgulamamız gerekecektir. Gösteri dünyasının arenasında, faşizmin tel örgülerinde, betonla dümdüz edilmiş kamusal alanda hafıza ses olarak çınlar. Duyulabilirlikle duyulamazlık arası bir yerde salınıp durarak bize musallat olur. Şiddet sarmalında yok edilen kurbanı ve tanıklığı bizi de sarmalın içine alarak dile getirir:

bir ülkeyi temsil eden bir birey,
bir bireyin sesi
hırrrıllllldıyorrrrrhhhhh[26]

Çınlamalar fısıltılar halinde neredeyse boş bir kabuğa benzeyen soğuk mimariyi usulca fır dönerken onu hünerle ele geçirmiştir. Travmanın diliyle kitlenmiş insan sesi hoparlörlerden az biraz duyulur: İnsan sesi ile boşluk, ses ile anlam karşılaşmıştır.

çın çın çıçıçın çın çıçıçın çıçı
elyapımı elçalımı
kaligrafi yerine insan sesi
bilgisayarlarla çal
yöneltilmiş hoparlör

Gördüğümü duyabilirim ama duyduğumu göremem. Bakış sözkonusu olduğunda nesneye döneriz, zaten kendine referans verir, bize ihtiyacı yoktur ya da varsa bile çok azdır. Kulak söz konusu olduğundaysa kendimize dönmek zorundayızdır. Sese bir yanıt, sedaya bir aksiseda gerekir. "ÇIN"da ses nefese tutunmuş serseri bir gösterge olarak, bir mıknatıs-ses olarak dolaşmaktadır.

Erek'in dijital ses komposizyonu önemli psikanalizci Dori Laub'un belirttiği şekilde bir tanıklığı mümkün kılar: "Çok şiddetli bir

26. Cevdet Erek, *ÇIN*, 57.Venedik Bienali Türkiye Pavyonu sergi broşürü, İKSV, 2017, sayfa verilmemiş.

insan acısını, ağır ruhsal travmayı dinleyen bir kişi benzersiz bir durumla karşı karşıya kalmıştır: Kâfi miktarda belgenin, yanmış nesnelerin ve ıstırabın parçalı hatıratının varlığına rağmen, gerçekte hiç olmayan bir şeyi arar; yapılmayı bekleyen bir kayıt."[27]

kulaklarını tıka
çınnn
kulak çınlaması
tedavisi yok
tarihle yüzleş
veya
maskelemeye devam

İnsan sesinin tarihsel ve felsefi olarak mevcut bir öznenin gerçekleştirdiği açık seçik sözlerden meydana gelen bir konuşma edimiyle, konuşma ediminin ise yüksek sesle yapılan düşünce (zihin) ve yazıyla eşitlendiği düşünüldüğünde fısıltı, bir ses formu olarak, diğer bedensel seslerle –öksürük, hapşırık, hıçkırık, kahkaha, geğirme, ses kısıklığı, tekleme, mırıldama, hatta şarkı söyleme vb.– birlikte insan sesinin hakikatini akustik bir ihtimal olarak kendinde barındırır: İnsanın içinden çıkan ve bedensel bir güce sahip olan ses, insani çelişkileri, gerilimleri ve baskıları bertaraf edecek bir ifade, bir dışavurum aracı olabilir. David Appelbaum önemli kitabı *Voice*'da (1990) insan sesinin sözle kıstırılmasını felsefe tarihinde Aristoteles ve Platon'a kadar geri giderek sorunsallaştırırken tarihin başlangı-

27. Dori Laub, M. D., "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening", *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* içinde, Shoshana Felman ve Dori Laub, New York ve Londra: M. D., Routledge, 1992, s. 57. Dori Laub, aynı kitapta yer alan "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival" adlı makalesinde (s. 80-81) Yahudi soykırımından söz ederken olayın tanıklığı baştan sildiğinin altını çizer. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır. Bu şu demek değildir: Nazilerin yürüttüğü soykırım esnasında olayın gerçekliği içeridekiler (doğrudan şiddete maruz kalan Yahudiler) ya da dışarıdakiler (yan komşu, bir arkadaş, bir iş ortağı, polis, savcı, kaçmayı başaranlar, yurtdışında onları destekleyenler vb.) tarafından algıda ya da bellekte kayıt altına alınmamıştır. Ama şu demektir: Bir yandan tarihi olay gerçekleşirken gerekli tepkiyi vermeyen dışarıdakiler tanıklık etmeye yüz çevirmiştir, diğer yandan ise olayın bizzat içinde yer alan ve şiddete maruz kalan içeridekiler totaliter baskı ve insanlık dışı

cında nefesin insan sesinin çıkabilmesi için yalnızca bir enstrüman olarak düşünülmüş olduğunu belirtir. *De Anima*'da şöyle yazmıştır Aristoteles: "insan sesinde, nefes borusundaki nefes, nefes borusunun duvarına çarpmak için kullanılan bir enstrümandır."[28] Böylece nefes Aristoteles tarafından istemsiz ve amaçsız organik bir fenomen olarak görülüp hükümsüz bırakılmıştır. Aristoteles'ten sonra da felsefe gerçekte insanın konuşmasını mümkün kılan nefesi paradoksal bir biçimde unutmuş, insan sesinin tarihine dahil etmemiştir, çünkü konuşmak için gerekli olan hassas ve kırılgan zihinsel odağı bozma, rahatsız etme, hatta parçalamaya muktedir bir tehlikeli potansiyele sahiptir nefes.[29]

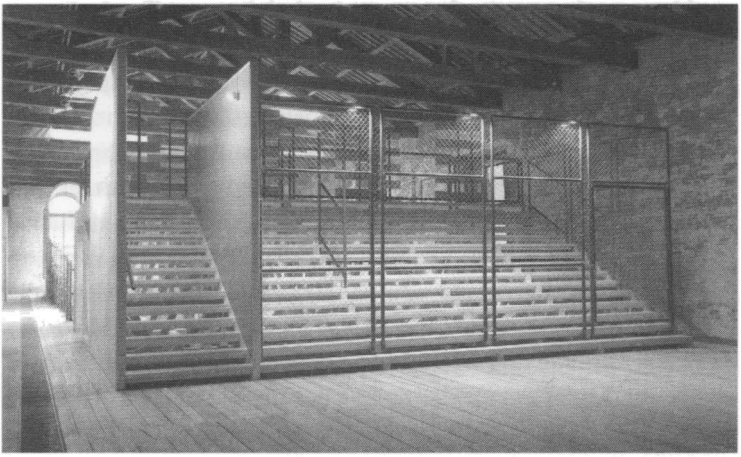
Dolayısıyla nefes kontrolü insan sesinin konuşma edimiyle sınırlandırılmasının ve anlamlandırılmasının başlangıcıdır. İnsan sesi "kognitif ses" olarak susturulmuştur. Dolayısıyla çokça nefes içeren fısıltı da bertaraf edilmiştir. Appelbaum, fısıltı ile ilgili olarak şöyle yazar:

İradenin merkezsizleştirilmesi ve yeniden yerleştirilmesinin eleştirel bir tecrübesini temsil eder. ... Artık akciğerler vokal evrenin merkezinde değildir. Ses kutusudur. Gerisi aynıdır. Ses halen müdahalelere karşı müdahil olur, irade cismani vaziyetinin sinsi hücumlarına karşı kendisini müdafaa eder. Kognitifliğin sökülmiş dikişini yamadığı yanılsamasıyla yaşamaya devam eder. Sonsuzluğun yankısına inanmayı sürdürür. Fakat nefes kontrolü tarafından açık bırakılan savunmasızlığın penceresi bir

muamelenin belirlediği koordinat eksenlerinden kurtularak gerçekleşmekte olan olaya dışarıdan bakacak mecale ve inceleyecek araçlara sahip olamamışlardır. Daha da önemlisi, tanığı ve tanıklığı silen soykırımın dünyasında "öteki"nin tahayyülünün bile mümkün olmamasıdır. Birisinin "sen" diyeceği, bir özne olarak görülüp tanınacak, sesini duyurup yanıt alacak bir diğerinin var olmadığı zalim bir dünyadır bu. Öyle ki şiddetin mağduru olan kişi "sana" bakmadığı ve görmediği, duymadığı ve dinlemediği gibi, o kişi kendine bile dönüp bakmaz, bakamaz. Bu dünyada kurban kendi kendinin tanıklığını dahi yapamaz. Dolayısıyla Dori Laub'a göre felsefi olarak soykırımın dünyasında bir çağrının yönlendirileceği bir diğer kişi yoktur, bir başkasına yüzünü dönme ihtimali daha baştan sıfırlanmıştır.

28. Alıntılayan David Appelbaum, *Voice*, New York: State University of New York Press, 1990, s. 30.

29. *A.g.y.*



CEVDET EREK, "ÇIN", SESLİ YERLEŞTİRME, 2017.

kere ve sonsuza kadar kapanmıştır. Normal insan sesinde nefes ayarı solunum borusundan hava akışını sınırlandırır. Nefes içeren bir ton söz konusu olduğunda ise sınırlama daha az ve hava akışı daha fazladır. Bununla birlikte, fısıltının nefes alıp verme üzerinde neredeyse hiç kontrolü yoktur. Hava akışı sanki insan sesi yokmuş gibi akciğerlerden ortaya çıkar – ama işte fısıltı vardır! Fısıltı boğazda konuşan mucizedir. İrade, nefesi neredeyse hiç tutmadan konuşan sesi üretmeyi başarır. Böylece iradenin merkezi gırtlaktadır.[30]

Tüm sesler biçimlendirilmiş nefestir ve kendi güçleri vardır. Fısıltı, mahremiyetin ve gizliliğin dilidir, bir iç-ses ya da dış-ses olarak bir hayalet-konuşmadır. Sırsa asla bir sır olarak kalmaz, kalamaz. Çoğunlukla bir engelin varlığında kazara ya da hırsızlama ortaya çıkar. Rüzgâr fısıldar örneğin, yapraklarla, otlarla ve çimenlerle birlikte sesini bir yerden diğer yere taşır. Yunan mitolojisinde Midas'ın sırrını ilk duyan kişi aynı zamanda o sırrı yayan ilk kişidir de, hem de sadece bir fısıltısıyla.

Hikâyede Frigya Kralı Midas, bir gün Tmolos dağının (Bozdağ) yamaçlarında dolaşırken Apollon'la Pan'ın (ya da Marsyas'ın) ya-

30. *A.g.y.*, s. 33-34.

rıştıklarını ve bu yarışmada yargıç olarak dağ tanrısı Tmolos'u seçtiklerini görür. Apollon'un çaldığı lirin mi, yoksa Pan'ın çaldığı kavalın mı en güzel sese sahip olduğuna karar verilecektir. Apollon'un şartıysa şudur: Yenen yenilene her ne istiyorsa yapacaktır. Birinci yarışma sonuç vermez, ama ikincisinde Tanrı Apollon Pan'a meydan okuyarak kavalını ters tutup çalmasını buyurunca Tanrı ters tuttuğu lirinden aynı sesleri çıkarabilmesine rağmen, Pan kavalından hiç ses çıkaramaz. Bunun üzerine Tmolos ödülü Apollon'a verir vermesine ama yarışmaya tanık olan Midas kavalın sesinin lirden üstün olduğunu söyleyiverince Tanrı cezayı Pan'a keser, ama Midas'tan da öcünü alır. Pan'ı bir ağaca bağlayıp derisini yüzerek işkenceyle canını alır, Midas'ın kulaklarını ise iyice uzatarak eşek kulaklarına çevirir. Kral, Frigyalılar'ın sivri külahı altında koca kulaklarını bir süre gizlemeyi başardıysa da saçını sakalını kesen berberinden sırrını gizleyemez. Sırrı öğrenen berberse kimseye açamadığı bu sırrın yükünden kurtulmak için toprağa bir delik kazmakta bulur çareyi ve içine eğilerek "Midas'ın kulakları eşek kulakları," diye fısıldar. Zamanla kazma vurduğu yerin çevresinde otlar ve sazlar biter, yel estikçe dile gelerek, "Midas'ın kulakları eşek kulakları," diye yankılamaya başlar. Tüm Frigya bu sırrı duyup öğrenir.[31]

Fısıltının bile kendi rüzgârı, içeriye mi yoksa dışarıya mı ait olduğundan emin olamayacağımız bir ötesi vardır. "Ağzından yel alsın!" deyimi boşuna söylenmemiştir.

"ÇIN"ın da kendi rüzgârı vardır. Politik ve şiirsel imgelemimize fısıltılı sesler hücum eder. Erek'in doğaçlama 35 ayrı sese sahip ses asamblajı –seslerin hepsi mekânın fiziksel olarak inşasından sonra yine o mekânda üretilmiştir– izleyicinin/dinleyicinin konumuna ve yönüne, yönelimine ve doğrultusuna göre değişerek görünmez sınırlara ve geçişliliğe dikkat çeker. Minimal sanatın imgeyi ve minimal müziğin de sesi indirgemesi üzerinden işleyen yerleştirmede ses sese eklenir, espas da espasa. Mekândaki devinimimize, ses asamblajıyla aramıza koyduğumuz ya da koy(a)madığımız mesafeye bağlı olarak sonsuz bir varyasyon mevcuttur. Tepede, merdiven-

31. Bkz. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 218-19 ve s. 224-25.

lerin başlangıç ya da bitimindeki platformda, beyaz bir duvar gibi yükselen çok sayıdaki hoparlöre tek tek yaklaşıldıkça, yani sesin kaynağına doğru ilerledikçe, sesler, sözler ya da sözcükler duyulmaya ya da ayırt edilebilmeye başlar. Ne de olsa "yerin kulağı vardır". İngilizler de "duvarın kulağı vardır," derler. Yine de anlam çok parçalı olduğundan bir hikâye için elimizde hem çok hem de neredeyse hiç ipucu yoktur. Sırf bu nedenle dikkatle ve uzun uzun dinlememiz gerekir. Bunun için hoparlörlerin bulunduğu platformdan uzaklaşıp mekânı dinlemeye yoğunlaştığımızda diğer seslerin, sözlerin ve sözcüklerin müdahalesiyle daha çapraşık ve bambaşka işitsel kompozisyonlar ortaya çıkmaya başlar. Yine de geniş mekânın bazı noktalarında sesleri ve sözleri birbirinden ayrıştırmak mümkün olmaz. Her şey bir sispusun altında suspus bir halde ulaşır kulaklarımıza. Kristalleşmiş sesi/sessizliği dinleriz. Tekrar edilip duran belli sözlerse kulaklarımızda çınlar.

zang tumb tumb
savaş sahnesindeki davulcu
elinin bir anlık tereddütüyle dursun
savaş bitsin

Bir kapanda, bir zindanda, bir sınırda, bir evde, bir gösteride ya da artık başka her neredeyse Erek, itinayla günümüz siyasi ve toplumsal atmosferinin "ritimanalizi"ni tutar. İnsan sesi yalnızca cümle cümle, sözcük sözcük de ulaşmaz kulaklarımıza. Marş gibi "ya, ya, ya, ya, ya..." nidasını da duyarız, "şa, şa şa şa..." diyen alkış sesi efektini de dinleriz: yayaya şaşaa, şaşaa şaşaa... ... ... İnsan sesi dışında gitar gibi enstrümanlardan çıkan sesler de vardır, bir bardak ya da bıçağın cam kadehte çıkardığı çınlamalar gibi cisimlerin birbirine değmesinin çıkardığı sesleri de duyarız.

"Çın", bir sinyal sesi, bir alarm zili, adeta sonik bir zaman çizelgesi. Hatırla, yüzleş, eyle diyen bir çağrı. Bir yerden "çatıdaki günışığı kapatılmış, aç onu yeniden," sözü de duyulur. Kulağımıza gelen bu sözle gözümüzü yukarıya kaldırırız. Mekânın tek ışık kaynağı tepemizdedir. Sanatçı sergi mekânındaki gökyüzü ışıklığını açıp ışığı içeri almıştır.

Suspus bir zamanda kulak çınlaması, sispus bir mekânda kulak acısı. Belki de bir ülkeyi temsil eden yatay bir dikdörtgende bienalin iki yılını saniyelere bölerek tüm satha yayan ölçeklendirilmiş sınırsız bir endişe ....

Belki de,
bir telefondan bir çınn
naber?
binlerce cırcır böceği
kalıntılarda konser
sessizlikte yürüyen görevli
meraklı ziyaretçi dolanıyor

Serginin tam girişindeki boş banko üzerinde bizi bekleyen resepsiyon zili bir çağrıdır. Çağrıysa duyulmayı ister, duyurulmayı bekler. Peki bassak mı yoksa basmasak mı? Zili çalsak mı, yoksa çalmasak mı?

Sema Kaygusuz gürültüyü bertaraf etmeye çalışırken nasıl da gürültüye doğru çekilip içine düşüverildiğini şöyle anlatıyor: "Ne var ki sirenlerin, alarmların, ıslıkların, yuhalamaların, kornaların, yemin billah mazeretlerin, yersiz yazıklanmaların magmasında yaşayan bu ezik varlık, dinlemeyi reddetse bile işitmeye mecbur fevkalade bir kulaktır. Boynu eğik olsa da kulakları dimdiktir. Çalan bütün kapıları açmaya meyyal edilgen huyu yüzünden, dünya hep onun başına üşüşür."[32] Öyleyse görmek ve dinlemek aynı zamanda tepki vermeyi, karşılık vermeyi de gerektirir. Yani sesten sonrası bize kalmıştır. Söylen(e)meyeni duymak için kulaktan fazlası gerekir, tıpkı görmek için gözden fazlasının gerekli olduğu gibi. Duymanın ve dinlemenin sonucu olan eylemek dünyayı çın çın çınlatacaktır! Bu çınlamalarla dünya(mız) değişir.

Ses, mıknatıslıdır. Bir imge ya da bir nesne gibi halihazırda mevcut yekpare bir form değildir. Bir fragmandır ses, bir zerredir.

"ÇIN"da bizi mekânda harekete yönlendiren ve hareket ettikçe değişen ve dönüşen sesler mıknatısın mantığıyla işler. Bu sanat çalışmasını yekpare kılacak mevcudiyeti işitsel ve/ya görsel her bir

32. Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 56.

parça ve öğelerindedir. Onunla ilişkili yanıtlar ya da ona verilecek tepkiler mekândaki her bir yere, her bir parça ve öğeye dağılmıştır, ama tüm parça ve öğeler, her yol, her yöntem, her pasaj, her sınır kendi içinde de ayrılmaz bir bütündür. Tüm bir espasa yayılan, var ile yok arası sesler, yer yer derinlerden, yer yerse yüzeylerden gelerek bizi alır, taşır, hareket ettirir, düşündürür ve eyler. Müphem ya da açık, siyasal ve toplumsal gerçeklikleri sezdiren eşik-seslerle bezeli mekânda bedenimiz ses peyzajındaki döngülere katılır, sonsuz bir döngü içinde, benzerlik (imge/mekân) ve simülasyon (ses) ile kulak çınlamasına terk-i diyar ederiz.

Ses sarmalına alır bizi. Çünkü "fısıltı insan sesinin taslak halinde bir ozalit kopyası, inceltilmiş bir gölge-resim" ya da Joyce'un sözcüğü ile söyleyecek olursak, "fadograf"tır.*[33] Var-içinde-yokses, ne tümüyle ele geçirilebilir ne de kulak tıkanabilen ses, mıknatıs-ses... Konuşmanın uzun bir fasıla verdiği, "sesin kendisiyle imgesi birbirinden bölündüğü"[34] bir alacakaranlık çağında dil hayalet-seslere kalır.

Şişşşşş.... Ses Kapanı, Dil Hapishanesi

Mıknatıs-ses, istisna ses, müstesna ses: Kristalleşmiş ses/sizlik, en gürültülüsünden, gökgürültülüsünden.

—

* Fadograf (*fadograph*): zaman içinde taşınan uzak maziden bir an. İlk olarak James Joyce'un *Finnegans Wake* kitabında karşımıza çıkan bir sözcük. İrlanda dilinde "*fadó*" (çok eski zaman, uzak mazi) ile İngilizcedeki *fade* (solmak) ve *photograph* (fotoğraf) sözcüklerinden türetilmiştir.

33. Steven Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, Londra: Reaktion Books, 2014, s. 51.

34. Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 25.

Kaynakça

Agamben, Giorgio, *What is Philosopy?*, İng. çev. Lorenzo Chiesa, Standford: Standford University Press, 2018.

— *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, İng. çeviri: Daniel Heller-Roazen, Standford: Stanford University Press: 1999.

Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis, 2005.

Ak, Eray, "Unutmak Bir Yok Oluş Değil", *Cumhuriyet Kitap*, 27 Eylül 2018.

Anzieu, Didier, *The Skin Ego*, İng. çev. Chris Turner, New Haven ve Londra: Yale University Press: 1989; Türkçesi: *Deri-Ben*, çev. Nesrin Tura, İstanbul: Metis, 2008.

Arendt, Hannah, *The Life of the Mind*, San Diego, New York ve Londra: A Harvest Book: 1978.

— *On Revolution,* Londra: Penguin Books, 1965.

Appelbaum, David, *Voice,* State University of New York Press: New York, 1990.

Asaf, Özdemir, *Toplu Şiirler*, İstanbul: YKY, 2016.

Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minneapolis Press: Minneapolis, 1985.

Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim, 1996.

"Avrupa rüyası vize engeline takılan müzisyen mültecilerle çıktığı yolculukta canından oldu", *Cumhuriyet*, 26 Nisan 2017; www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/728269/Avrupa_ruyasi_vize_engeline_takilan_muzisyen_multecilerle_ciktigi_yolculukta_canindan_oldu.html

Badiou, Alain, *Logics of Worlds: Being and Event II*, İng. çev. Alberto Toscano, Londra: Continuum, 2009.

Barolsky, Paul, *Ovid and the Metamorphoses of Art from Botticelli to Picasso*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 2014.

Barthes, Roland, 'The Grain of the Voice,' *Image, Music, Text* içinde, İng. çev. Stephen Heath, Londra: Fontana Press, 1977, ss.179-189.

— "Listening", *The Responsibility of Forms* içinde, İng. çev. Richard Howard, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1991, s. 245-60.

— *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, çev. Ayşenaz Koş ve Ömer Albayrak, İstanbul: YKY, 2017.

Beevers, Robert, *The Garden City Utopia: A Critical Biography of Ebenezer Howard*, Londra: Pelgrave Macmillan, 1988.

Bickford, Susan, *Listening, Conflict, and Citizenship: The Dissonance of Democracy*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1996.

Blocker, Jane, *Where is Ana Mendieta?: Identitiy, Performativity, and Exile'*, Durham: Duke University Press, 1999.

Brett, Guy ve Wellen, Michael (haz.), *Takis* (sergi kataloğu), Londra: Tate, 2019.

Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso, 2007.

Bull, Michael ve Back, Les, *The Auditory Culture Reader*, Oxford ve New York: Berg, 2003.

Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge: New York ve Londra, 1997.

— "Bodies in Allience and the Politics of the Street", *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism* içinde, haz. Meg McLagan ve Yates McKee New York: Zone Books, 2012, s. 117-37.

Cage, John, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Cambridge, Massachusetts, ve Londra İngiltere: The MIT Press, 1967.

— "Diary: Audience", *A Year from Monday: New Lectures and Writings* içinde, Londra: Calder ve Boyars: 1968.

Calvino, Italo, *Görünmez Kentler* çev. Işıl Saatçıoğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Cankara, Murat, "As If", *Dilek Winchester* (sergi kataloğu) içinde, Atina: EMET, 2012, s. 66-67.

Cavarero, Adriana, *For More then One Voice Toward a Philosophy of Vocal Expression*, İng. çev. Paul A. Kottman, Stanford: Stanford University Press: 2005.

Chambers, Iain, *Migrancy, Culture, Identity*, Londra ve New York: Routledge, 1994.

Celant, Germano (haz.), *Art or Sound* (sergi kataloğu), Milano: Progetto Prada Arte, 2014

Çavuşoğlu, Aslı, "Dünyayı Nasıl Dolaştım" sergisinin basın bülteni, sergirehberi.com/m/sergi_detay.aspx?s_id=672&q=Dunyayi-Nasil-Dolastim-Asli-Cavusoglu- (Erişim tarihi: 10 Haziran 2018).

Çavuşoğlu, Ergin, *Places of Departure*, yayımlanmamış doktora tezi, University of Portsmouth: 2009.

Çetinkaya, Aslı ve Günal, Asena, "'A'lar Hiyerarşisi: Gülçin Aksoy ile Röportaj', *Çatlak Zemin*, 14 Aralık 2017; www.catlakzemin.com/alar-hiyerarsisi-gulcin-aksoy-ile-roportaj/ (Erişim tarihi: 3 Mayıs 2019).

Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, İng. çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994.

— *Film, A Sound Art*, İng. çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press: 2009.

Coessens, Kathleen, "Exploring Musical Integrity and Experimentation", *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation* içinde, haz. Paulo de Assis, William Brooks ve Kathleen Coessens, Ghent: Leuven University Press, 2013, s. 61-66.

Connor, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

— "Edison's Teeth: Touching Hearing", *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity* içinde, haz. Veit Erlman, Oxford ve New York: Berg, 2004, s. 153-72.

— *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, Londra: Reaktion Books, 2014.

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, İng. çev. Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1988.

— *The Capture of Speech and Other Political Writings*, İng. çev. Tom Conley: Minneapolis ve Londra, University of Minnesota Press, 1997.

Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Rober Galeta, Londra: The Athlone Press, 1989.

— *Francis Bacon: the logic of sensation*, İng. çev. Daniel W. Smith, New York ve Londra: Continuum, 2003.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, *Kafka: Toward a Minor Literature*, İng. çev. Dana Polan, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 1986.

— — *A Thousand Plateaus*, İng. çev. Brian Massumi, Londra: The Athlone Press, 1992.

Demos, T. J., "Kutluğ Ataman: The Art of Storytelling", *Kutluğ Ataman: The Enemy Inside Me* (sergi kataloğu) içinde, İstanbul: İstanbul Modern, 2010, s. 22-29.

Derrida, Jacques, *The Ear of the Other: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, İng. çev. Peggy Kamuf, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

— *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, Londra: The Athlone Press: 2000.

Dolar, Mladen, "The Object Voice", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, haz. Renata Salecl ve Slavoj Žižek, Durham ve Londra: Duke University Press, 1996, s. 7-31.

— "Seste Ne Var ki?" *Amber'07: Sanat ve Teknoloji Festivali, Ses ve Tutunma, 9-17 Kasım 2007* (kitapçık), Istanbul: BIS, Beden-Islemsel Sanatlar Dernegi, 2010, s. 93-103.

— *Sahibinin Sesi*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis, 2012.

Elliot, T. S., "Kutlu Çarşamba", çev. Özdemir Nutku ve Tarık Dursun K., *Büyük Şairler ve Şiirleri* içinde, haz. Tahsin Yücel, Ankara: Varlık, 1961.

Emen, İdris, "Kardeşimin Ölümünü Kemandan Öğrendik", *Hürriyet*, 27 Nisan 2017; www.hurriyet.com.tr/gundem/kardesimin-olumunu-kemandan-ogrendik-40439675.

Erek, Cevdet, *SSS: Sahil Sahnesi Sesi, Halı için Tema ve Çeşitlemeler*, İstanbul: Bas, 2007.

— *ÇIN*, 57.Venedik Bienali Türkiye Pavyonu sergi broşürü, İstanbul: İKSV, 2017.

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

Esen, Tuğba, "Otopark'dan Abluka'ya", *Agos*, 21 Kasım 2015; www.agos.com.tr/tr/yazi/13445/otoparktan-ablukaya (Erişim tarihi: 22 Ekim 2018).

Felman, Shoshana ve Laub, Dori, M. D., *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York ve Londra: Routledge, 1992.

Foucault, Michel, "Theatrum Philosophicum", *Language, Counter Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde, haz. Donald F. Bouchard, Oxford: Basil Blackwell, 1977, s. 165-96.

— "Of Other Spaces", *Diacritics*, Bahar 1986, s. 22-27.

— "The Thought from Outside", *Foucault/Blanchot* içinde, New York: Zone Books, 1987, s. 9-58.

Freud, Sigmund, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Penguin, 1984.

Gambetti, Zeynep, "Occupy Gezi as Politics of the Body", *Making of a Protest Movement in Turkey #Occupygezi* içinde, haz. Umut Özkırımlı, Pelgrave-Pivot, 2014, s. 89-102.

Gibbons, Fiachra, "The Coltrane of the Clarinet", *The Guardian*, 24 Şubat 2006; www.theguardian.com/film/2006/feb/24/worldmusic (Erişim tarihi: 23 Haziran 2018).

Göncü, Gürsel ve diğ. (haz.), *Fevkalede Kitap: #yaşarken yazılan tarih, Gezi Direnişi ve Halk Hareketlerinin Geçmişi*, İstanbul: Metis, 2013.

Grivel, Charles, "The Phonograph's Horned Mouth", *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde* içinde, haz. Douglas Kahn ve Gregory Whitehead, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 1992, s. 31-60.

Groys, Boris, *Going Public*, New York: Sternberg Press, 2010.

Gürbilek, Nurdan, "Fatih-Harbiye, Son Durak: Büyük Yarılma", *Sessizin Payı* içinde, İstanbul: Metis, 2015, s. 83-105.

Hailey, Charlie, *A Guide to 21st Century Space*, Cambridge Mass. ve Londra: MIT Press, 2009.

Helvacıoğlu, Erdem, *Siyaha Özgürlük/Freedom to Black* (sergi kataloğu), İstanbul: Arter, 2012.

Hendy, David, *A Human History of Sound & Listening*, Londra: Profile Books, 2014; Türkçesi: *Sesin Beşeri Tarihi*, çev. Çiğdem Çıdamlı, İstanbul: Kolektif, 2013.

Homer, Sean, *Jacques Lacan*, Londra ve New York: Routledge, 2005.

Howes, David, *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford ve New York: Berg, 2005.

Ihde, Don, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, New York: State University of New York Press, 2007.

Jansma, Linda ve Seiffarth, Carsten Gordon (haz.), *Monahan/Seeing Sound/Sound Art, Performance and Music 1978-2011*, Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 2011.

Kahn, Douglas, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge Massachusetts ve Londra İngiltere: MIT Press, 2001.

Karabıyık, Ayfer, "Beraber ve Solo Şarkılar: GA Koroları", Sanatatak, 11 Eylül 2008, www.sanatatak.com/view/beraber-solo-sarkilarga-korolari (Erişim tarihi: 3 Mayıs 2019).

Kaygusuz, Sema, *Karaduygun*, İstanbul: Metis, 2016 [2014].
Kitabı Mukaddes: Tevrat, Zebur ve İncil, İstanbul: Zafer Matbaası, 1991.
Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York: Poseidon Press, 1993.
Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, İng. çev. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.
— *Revolution in Poetic Language*, İng. çev. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1984.
Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı (Meal), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1984.
LaBelle, Brandon, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York ve Londra: Continuum, 2010.
Lacan, Jacques, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits: a selection* içinde, Londra ve New York: Routledge, 1989, s. 1-8.
Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, İng. çev. Stuart Elden ve Gerald Moore, Londra, New Delhi, New York ve Sydney: Bloomsbury: 2013; Türkçesi: *Ritmanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul: Sel, 2017.
Lefebvre, Henri ve Catherine Regulier, "Attempt at the Rhythmanalysis of Mediterranean Cities", *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, İng. çev. Stuart Eşden ve Gerald Moore, Londra, New Delhi, New York ve Sydney: Bloomsbury: 2013, s. 93-106; Türkçesi: *Ritmanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, çev. Ayşe Lucie Batur, İstanbul: Sel, 2017.
MacFadyen, Dugald, *Sir Ebenezer Howard and The Town Planning Movement*, Cambridge Masssachusetts: MIT Press, 1970.
Maharaj, Sarat, "Modernity and Difference: A Conversation between Stuart Hall and Sarat Maharaj", *Stuart Hall and Sarat Maharaj: Modernity and Difference* içinde, Londra: INIVA, 2001, s. 36-56.
Maurer, Christopher (haz.), *Search of Duende*, New York: New Directions, 2010.
Mendieta, Ana, "Ana Mendieta: A Selection of Statements and Notes", *Sulfur 22*, Bahar 1988.
Meri Kytö ve E. Şirin Özgün, "Sonic Resistance: Gezi Park Protests and the Political Soundscape of Istanbul", *Invisible Landscapes: Popular Music and Spatiality* içinde, haz. Giacomo Botta, Münster ve New York: Waxmann, 2016, s. 75-96.
Meriç, Murat, "#çapulcuşarkıları", *Express Enternasyonal Şalala Özel Sayısı*, 136, Haziran-Temmuz 2013.
Mignon, Lauren, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim, 2009.
Millas, Akillas, *Büyükada-Prinkipo Ada-i Kebir*, İstanbul: Adalı, 2014.
Mimaroğlu, İlhan Kemalettin, *Caz Sanatı*, İstanbul: Pan, 2014.
— *11 Çağdaş Besteci*, İstanbul: Pan, 2014.
Miller, Paul D., Aka DJ Spooky that Subliminal Kid, *Rhythm Science*, Cambridge

Massachusetts, Londra İngiltere: Mediawork / MIT Press, 2004.
Nancy, Jean-Luc, *Being Singular Plural*, Standford: Standford University Press, 2000.
— *Listening*, New York: Fordham University Press, 2007.
Novak, David ve Sakakeeny, Matt (haz.), *Keyword in Sound*, Durham ve Londra: Duke University Press, 2015.
Ong, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis, 2003.
Öğüt, Evrim Hikmet, "Geçici Göçün Sesleri: İstanbul'daki Keldani-Iraklı Göçmenlerin Müzik Pratikleri", *Alternatif Politika*, 8:3, Ekim 2016, s. 460-73.
— "Müzik Göçmenin Ne İşine Yarar?", *Birikim*, 320, Aralık 2015, s. 72-76.
Öğrenci, Pınar, *Kırmızı Gökyüzünün Altında* (sergi kitapçığı), İstanbul: Depo, 2017.
Öztürk, Selçuk, "Türk Müziği Klarnet İcracılığında Selim Sesler", *İdil Dergisi*, 7:41, 2018, s. 71-78.
Rancière, Jacques, *On the Shores of Politics*, İng. çev. Liz Heron, Londra ve New York: Verso, 1995; Türkçesi: *Siyasalın Kıyısında*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis, 2007.
— *The Emancipated Spectator*, çev. Gregory Elliott, Londra ve New York: Verso, 2009; Türkçesi: *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis, 2010.
— *Hatred of Democracy*, çev. Steve Corcoran, Londra: Verso, 2007; Türkçesi: *Demokrasi Nefreti*, çev. Utku Özmakas, İstanbul: İletişim, 2014.
Rogoff, Irit, 'Studying Visual Culture,' *Visual Culture Reader* içinde, haz. Nicholas Mirzoeff, London ve New York: Routledge, 1998, s. 24-36.
— *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Londra ve New York: Routledge, 2000.
Saybaşılı, Nermin, "Deneyim ve Katılım", *Sanat Dünyamız* 96, Güz 2005, s. 214-15.
— "Mekânda Yolculuk", *Komşularla Konuşmalar* içinde, haz. Beral Madra ve Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul: Norgunk, 2007, s. 39-56.
Schafer, R. Murray, *Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books, 1994 (1977).
Scharrer, Eva, "Cevdet Erek", *documenta (13): The Guidebook 3/3* içinde, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.
Tamar Seeman, Sonia, *Selim Sesler ve Grup Trakya'nın Sesi: Keşan'a Giden Yollar* (CD kitapçığındaki yazı), İstanbul: Kalan, 1999, s. 2-48.
Silveman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
Skulsky, Harold, *Metamorphoses: The Mind in Exile*, Cambridge Massachusetts ve Londra: Harvard University Press, 1981.
Sönmez, Necmi ve Erek, Cevdet, "Documenta 13: Söyleşiler", *Sanat Dünyamız* 130, Eylül-Ekim 2012, s. 27-30.
Şen, Banu, "Büyük Dramın Sembolü Aylan ve Galip", *Hürriyet*, 3 Eylül 2015;

www.hurriyet.com.tr/dunya/buyuk-dramin-sembolu-aylan-ve-galip-29983455.

Şenova, Başak, "Unfoldig the Structures of Sound: Cevdet Erek in Conversation with Başak Şenova", *Ibraaz*, 8 Mayıs 2017; www.ibraaz.org/interviews/220 (Erişim tarihi: 21 Temmuz 2018).

Uslu, Ali Deniz, "Seyirci değil, Eylemci", *Cumhuriyet*, 14 Ekim 2007; www.erdemhelvacioglu.com/tr/content/cumhuriyet-14-ekim-2007 (Erişim tarihi: 22 Eylül 2018).

Üzümkesici, Burak, "Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 2:17, Bahar 2018, s. 24-37.

Virilio, Paul, "The Overexposed City", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* içinde, haz. Neil Leach, New York ve Londra: Routledge, 1997.

Yavuz, Hilmi, *Lanet Şiirleri*, İstanbul: YKY, 2017.

— *Lirik Defterler*, İstanbul: YKY, 2018.

Zabunyan, Elvan, *Sarkis: Ondan Bize*, İstanbul: YKY, 2010.

Žižek, Slovaj, "I Hear You with my Eyes; or, The Invisible Master", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, haz. Renata Salecl ve Slovaj Žižek, Durham ve Londra: Duke University Press, 1996, s. 90-126.

Dizin

1980 dönemi, 123, 150

Acts of Voicing: On the Poetics and Politics of the Voice, 11, 179
Agamben, Giorgio, 63, 64, 70-73, 94, 261
  The Time That Remains, 70
Ak, Eray, 171-72
AKP, 54, 66
Aksoy, Gülçin, 109-10, 120-24
  "A" Sergisi, 109-10, **111**
  "Beraber ve Solo Şarkılar" (G. Erhan'la birlikte), 122-23
  "Koro Şefleri Korosu", 120, **121**
akustik ayna, 154
akuzmatik, 104, 113, 136, 148
Alan Kurdi bebek, 241
Alper, Emin
  Abluka, 263
Anderson, Benedict, 193-94
Andre, Carl, 107
Antik Yunan(lılar), 32, 34-35, 68, 72-73, 79, 118, 132, 283
  Odysseia, 132
  Sirenler, 35, 97, 104, 132-39, 148
Anzieu, Didier, 105-6
Appelbaum, David, 126, 282
  Voice, 163, 282
Arendt, Hannah, 60
  The Life of the Mind, 32-33
  On Revolution, 64, 65
Arensberg, Walter, 141
Aristoteles, 34, 72, 281-82
artık-gösterge, 17, 18, 33, 44, 51, 138, 170, 176, 197, 203, 224, 238,
Asaf, Özdemir, 190, 192
Ataman, Kutluğ, 183-85
  "Tanıklık", **185**
Atatürk Kültür Merkezi (AKM), 83-86, 92, 94
Atay, Oğuz, 198-99
  Tutunamayanlar, 198
Ateşer, Serdar, 164, 167
Attali, Jacques, 78
Auditory Culture Reader, The (Michael ve Back), 89
ayna evresi 105-106, 15

Babamın Sesi (Doğan ve Eskiköy), 180-82
Bacon, Francis, 175-76
Badiou, Alain, 161-62
  Logics of World, 161-62
bakış, 24, 29, 31, 37, 182, 280
Barraud, Francis, 112
  "His Master's Voice", 112, 114, 115
  Nipper, 112-14
Barthes, Roland, 126-28, 156
  Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, 28
Beethoven, Ludwig van, 20, 136, 156, 207
  Dokuzuncu Senfoni, 207
  Glück zum neuen Jahr, 136
Beiles, Sinclair, 99
  "Magnetic Manifesto", 99
  "Musicales", 99, **101**
Bell, Alexander Graham, 114
bellek, 38, 170-72, 177-79, 181, 200-3
Benjamin, Walter, 94, 140

Blanchot, Maurice, 25
Bojanov, Konstantin, 251-53
Bowie, David, 24
Bozkurt, Osman, 62
"Foggy", 62, **64**, **65**
"Prohibitions", 62
Bradly, Scott, 260
Brown, Ford Maddox
The Last of England, 219, 220
Bruce, Naumann
"Concrete Tape Recorder Piece", 94, **95**
Bruno, Giuliana
Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film, 167
Buber, Martin, 94
Buckley, Jeff, 127
Butler, Judith, 60
Excitable Speech: A Politics of the Performance, 62

Cage, John, 16, 20, 79, 87, 92-94, 101, 144, 171, 207
"Forerunners of Modern Music", 101
Calvino, Italo
Görünmez Kentler, 219, 221-22
Camus, Albert
Le Mythe de Sisyphe, 278
Carter, Paul, 269
Cavarero, Adriana, 34-36, 135
For More than One Voice, 34, 48, 97, 120
Certeau, Michel de, 43, 45, 49, 55, 67
Cézanne, Paul, 260
Chambers, Iain, 182
Chapelle, Jean-Baptiste de La, 118
Chion, Michel, 38-39, 136, 232-34
Audio-Vision: Sound on Screen, 231-32
Film, A Sound Art, 232
cismani, cismanilik 18, 23, 102, 128, 140
Coessens, Kathleen, 223
Connor, Steven, 107, 112, 218, 268, 271
Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism, 112
Corner, Philip
"Quiet Work of Destruction", 80
Cros, Charles, 114
Cubittt, Sean, 138

Çavuşoğlu, Aslı, 148-50
"191/205", 148, **149**, 151, 156, 157
Çavuşoğlu, Ergin, 38, 152, 208-15, 218-19, 222, 225-26, 229-31, 234-36, 239-40, 248-55
"Downward Straits", 226, 229, 231, 235
"Fog Walking", 254
"Liminal Crossing", **204**, **213**, **214**, 215-17
Lundy, Louis, Barge an Troy, 239, **240**
"Momentum Keşan I", **251**
"Poised in the Infinite Ocean", **233**, 235, 254-55
"Quintet Without Borders", 248, **249**, 253
"Voyage of No Return", **217**, **218**, 219, **220**, 222, 224
çeviri, kültürel çeviri, 186-88, 191, 197-98, 224

Dadaistler, 20, 80
Debussy, Claude, 20
Deleuze, Gilles, 55, 79, 89, 175-76, 199
Demos, T. J., 185
deri-ben (*skin-ego*), 105-6
Derrida, Jacques, 29-31, 35, 68n, 202-3, 216-17
Of Grammatology, 29
dezonans 34, 35, 37
dil-olmayan, dilsel olmayan 23, 34, 38, 125-26, 134, 153, 163-64, 174, 183, 185, 191-92, 203, 261

dilsel dönüş, 31
dinleme, dinlemenin politiği, 17, 28, 36, 39, 90-91, 116, 137, 145, 156-57, 170-71, 182, 263, 269-71, 275-77
Dolar, Mladen, 38, 145
Sahibinin Sesi, 104, 113, 117, 125, 140, 146
Duchamp, Marcel, 70, 141, 143-44
"With Hidden Noise", 141-44
duende, 208-9
"Duran Adam", 92
duyum, 18, 31-32, 34, 39, 46, 80, 89-91, 106, 140, 142, 157, 164, 175-76, 253-54, 258, 177
duyum topluluğu, 90-91
duyusal dönüş, 31

Edison, Thomas, 114, 156
ek, 18, 68, 197, 216-17; *ayrıca bkz.* ilave, fazlalık
Ekho, 47-48, 154
Elliot, T. S., 15
Ellis, Catherine, 207
enerji, 18, 22, 25, 99, 135, 136, 203, 261; *ayrıca bkz.* Takis; Lefebvre, Henri
Er, Nermin, 16
"Tek Göz Oda", **14**, 16

Erdoğan, Recep Tayyip, 54, 62, 76, 117-20
Erek, Cevdet, 39, 78, 255, 258, 263-65, 268-80, 284
"Akla Kara", 265
"Bir Ritim Mekânı: Otopark", **270**, 271
"Cetveller ve Ritim Çalışmaları", 264
"Çın", **283**, 285
"Döngüsel Hafta Cetveli", 264
"Ritimler Odası", 272, **273**, 276
"SSS-Sahil Sahnesi Sesi: Halı İçin Tema ve Çeşitlemeler", **266**, 267-69
Erhan, Gökçe, 122-24
Erhat, Azra, 278
Erkmen, Ayşe, 129, 136, 138
"Ghost", 135

fazlalık, 58, 94, 101, 119, 125, 129, 137-38, 147, 154-55, 170, 179, 193, 198, 238
fısıltı, 281, 282-84, 287
Fludd, Robert
"Temple of Music", 169
Fluxus akımı, 80
fonograf, 112-114
Foucault, Michel, 25, 26, 58, 184-85, 230
Freud, Sigmund, 105
Friedrich, Caspar David, 255
Fütüristler, 20, 80

Garden City (Bahçe Kent), 56
gerçek, 182, 271, 281-282
Gezi direnişi, 44-95
Godard, Jean-Luc, 79
göç, sesin göçü 38-39, 203, 208, 210, 238
Gökalp, Ziya, 196
görsel-işitsel protokol, 228-29
gözmerkezcilik, 31
gramofon, 114
Grandi, Michele Antonio, 143
Grivel, Charles, 114
Groys, Boris, 68
"The Production of Sincerity", 68
"The Weak Universalism", 70
Guattari, Felix, 55, 199
güçsüzün sesi/gücü 48, 78, 87, 125-26
Gündüz, Erdem, 92
Gürbilek, Nurdan, 65, 66
gürültü 15, 23-24, 38, 44-45, 52, 76, 77-78, 85-87, 89, 92, 98-101, 125, 144-45, 171, 185, 193, 203, 257, 287

Hamzaçebi, Akif, 92-93
Haşim, Ahmet, 196
hayalet 107, 120, 131, 137, 139, 164, 179, 283
Heidegger, Martin, 72
Varlık ve Zaman, 72
Helvacıoğlu, Erdem, 79, 80
"Siyaha Özgürlük", 80, **81**, **82**, **83**
"Sessiz Duvarlardaki Hatıralar", **88**
Hendy, David
Sesin Beşeri Tarihi, 26
Howard, Ebenezer, 56
To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform/Garden Cities of Tomorrow, 56
Howes, David, 31

Ihde, Don
Listening and Voice: Phenomenologies of Sound, 170

iktidar, iktidarın sesi, 23, 38, 44-45, 61-62, 64, 78, 87, 90, 103, 110-11, 112-17, 123, 125, 130
ilave, 18, 68, 161, 216-18, 254
ilişkisel, 18, 30, 37, 69, 102-3, 140, 147, 160, 213, 224, 234, 253

Jakobson, Roman, 169

kadın sesi, 132-35, 137-39
Kafka, Franz, 199
Kahn, Douglas, 78, 93
Kantürk, Borga, 112, 113
"Sahibinin Sesi", 112, **115**
Kapchan, Deborah, 206
Kardeş Türküler, 75, 76
Kavlak, Emrah, 76, 77
Kavramsal Sanat, 20, 140-41
Kaygusuz, Sema, 159, 258-59, 286
Karaduygun, 258-59, 286, 287
kekeleme, 176
kendilik, 68, 104, 258
Khan, Douglas, 77
Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts, 77
Kircher, Athanasius, 170
"Tubo Cochleata", 170
konuşma-edimi, 23, 27, 30-31, 35, 49, 51, 118, 126, 156, 160, 185, 281-82
koro, 120-23, 153
kuvvetsiz gösterge, 70, 71
Lacan, Jacques, 103, 105-6, 145-47, 154, 192
Langewiesche, William
The Outlaw Sea: A World of Freedom, Chaos, and Crime, 236
Laub, Dori, 280-82
Lefebvre, Henri, 38, 205
Mekânın Üretimi, 210
Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life, 205, 208, 210, 213, 225, 239, 248, 254, 257
Locke, John, 45
logos, 29, 34-36, 48, 72, 112-113, 134-135, 145, 153
Lorca, Federico Garcia, 208-9
Lucier, Alvin, 259
"Sound on Paper", **259**

Maciunas, George, 80, 81
"Piano Piece", 80
"Marangoz'un Piyanosu", 80
Maharaj, Sarat, 197
manyetizm, manyetik, 17-18, 22, 23, 26, 37, 43-44, 54-55, 61, 69-70, 74, 80, 92, 99, 102-3, 120, 126, 131, 132, 160, 181, 197, 199, 214-16, 261, 262, 270-71, 275
Manzoni, Piero, 165-66
"Artist's Breath", 165-66
Marker, Chris
La Jetee, 233
marş, 120, 131, 153, 243
Martello, Davide, 86
Mayıs '68, 45
MC Fuat, 148, 150-51

Mendieta, Ana, 12, 104-7
Ana Mendieta: Experimental and Interactive Films, 12
"X-ray", 104-8
Silueta, 106
Meriç, Murat, 74
metafizik felsefe, 29-31, 35-37, 68
metafizik özne, 29-30, 36
metamorfoz, 37, 46-47, 101, 137, 157, 254
mıknatısla(n)ma "mekânsal mıknatısla(n)ma", artık-mıknatısla(n)ma 74, 137, 231-32, 234-35
mırıltı, 215, 217
Mignon, Laurent, 195-96
minör edebiyat, minör sanat, 199
Monahan, Gordon, 18, 21, 22
"Konuşan ve Çeken Mıknatıs", 22
Morris, Robert, 143-45
"Box with the Sound of Its Own Making", **143**, 145
Munch, Edvard
The Scream, 172-74, 177
Muse, 71-33, 131-33
Müjdeci, Kaan
Sivas, 263
Müller, Wilhelm
Winterreise, 201
müşterek, müşterek-oluş, 52, 65, 276
müzik, 20-22, 23, 71-73, 79, 137, 210, 242, 261
anti-müzikalite, 86, 93-94
extra-müzikalite, 80

Nancy, Jean-Luc
Listening, 43, 140, 255, 257-58, 275
Narkissos, 47-48, 154
narsizm, 154, 155
Nietzsche, Friedrich, 202
Novak, David, 77

objet petit a, 146-47, 182
Ovidius, 47

Öğrenci, Pınar, 242-46
Kırmızı Gökyüzünün Altında, 244
"Mawtini", 243-44
"Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti", 244, **245**, 246
Öğüt, Evrim Hikmet, 242
öteki, ötekinin sesi, 17, 37-38, 44, 125, 146-57, 160-61, 163, 168, 170-75, 178, 192, 197, 202, 239, 276
Özgür, Ferhat
"I Can Sing", 126, 127
"I Love You 301", **129**, 130-31
özmevcudiyet 29-30, 48

Paik, Nam June, 17, 18, 80
"Nixon", 17, **19**
"Klavier Integral", 80
performatif, 23, 48, 60-62, 80, 156, 178, 185, 209, 268
phone, phonecentric, 29, 31, 34
Platon, 34-36, 72-74, 281
Proust, Marcel
Kayıp Zamanın İzinde, 232
psikanaliz, 147, 156, 178, 206, 280

Rancière, Jacques, 52, 53, 69, 90
Özgürleşen Seyirci, 91
Siyasalın Kıyısında, 43, 52-53
Ray, Man
"Indestructible Object", **256**
Regulier, Catherine, 211, 213
ritim, ritimanaliz, 38, 48, 205, 207-8, 210-11, 214, 217, 225-26, 237, 239-40, 248, 253, 255, 261, 263, 266, 274
rizom 55-56
Rogoff, Irit, 20, 216
Romanlar, 250-51
Arnavutlar, 250
Boşnaklar, 250
Gacallar, 250
Pomaklar, 249, 250
Russolo, Luigi, 21

"A Magnet That Speaks Also Attracts", 21
"The Art of Noises", 21

Safa, Peyami, 65
Fatih-Harbiye, 65, 66
sahibinin sesi 112-115
Sakakeeney, Matt, 46
Sala, Anri, 12, 259
"Still Life in the Doldrums (d'apres Cezanne)", 260
sansür, yasak, 24, 49, 54, 116,131, 149-51
Sarkis, 172-78
"Ayasofya'nın Çığlığı", 174-75
"Çığlık", **173**, 174, 177
Saussure, Ferdinand de, 145, 223
Schafer, R. Murray, 206-7
Scheller, Oliver, 122
Schönberg, Arnold, 20, 260
sembolik evre, 107, 147, 153-54, 192
ses peyzajı, 22, 27, 45-46, 74, 76, 87, 103, 120, 138, 161, 200, 206, 218 224, 234, 267, 271, 287
ses sanatı (*sound art*), 20, 263
Sesler, Selim, 248, 249
sessizlik, 17, 23, 93-94, 102, 125, 157, 171, 178, 183-84, 193, 203
Silverman, Kaja, 154
Sönmez, Burhan, 171-72
Labirent, 171
söz-olmayan 38, 48, 145, 146, 163-64, 171, 173
Stein, Gertrude, 33
Stravinsky, Igor, 20, 254-55
The Firebird, 255

Tabanlıoğlu, Hayati, 86n
Takis, 18, 22-23, 98-100
"Gong", **96**, 98, 100
"Signals", 99
Taksim Meydanı, 49, 54, 84, 86, 92-93
tanıklık, 99, 181, 183-85, 281
tekerleme, 153-155, 169
Tenger, Hale, 164, 170
"Deniz Üzerinde Balonlar", 164-68
tınlayan özne, 258, 272-77
tınlayan zar, 105, 255, 258, 275-76
Touqan, İbrahim
"Mawtini", 243
transsesler, 180
travma, 58, 177, 181, 184, 279, 281
TRT, 123, 149, 150
Tuna, Vahit
"Sunshine", 116-17
Turner, William, 255
Türk Dil Kurumu, 150

vantrilokluk, 118-19
Varèse, Edgard, 20, 87
"Deserts", 21, "Integrales", 21
"Ionisation", 20
"Poeme Electronique", 21
Virilio, Paul, "The Overexposed City", 228-29

Wagner, Richard, 205, 235
Winchester, Dilek, 186-201
"Ihlamur Ağacı", 200, **201**, **203**
"İsimsiz", 158, 198
"Okumak ve Yazmak Üzerine", 186-88, **189**, **190**, 191-93, 195, 197, 198
Woolner, Thomas, 219

Yahudi soykırımı, 281n
yankı, 34, 37, 47, 98, 117, 137, 145; *ayrıca bkz.* Narkissos, Ekho
Yavuz, Hilmi
Lirik Defterler, 194
Yazgı, Barış, 241
Zabunyan, Elvan, 176-77
zerre, 17, 22, 40, 101-2, 126-29, 131, 160, 179, 180, 183, 185, 202, 258, 274, 279, 286
Žižek, Slavoj, 28, 175